

Искусство кино

10 · 1959



ГРОМАДНЫМ ИСТОРИЧЕСКИМ СОБЫТИЕМ СТАЛА ПОЕЗДКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР ТОВАРИЩА Н. С. ХРУЩЕВА В США. НАРОДЫ ВСЕЙ НАШЕЙ ПЛАНЕТЫ РУКОПЛЕСКАЛИ ЯРКИМ И УБЕДИТЕЛЬНЫМ ВЫСТУПЛЕНИЯМ ГЛАВЫ СОВЕТСКОГО ПРАВИТЕЛЬСТВА В ЗАЩИТУ МИРА.

МИРОЛЮБИВЫЕ ЛЮДИ ВСЕХ КОНТИНЕНТОВ ТРЕБУЮТ: ПУСТЬ — ВОПРЕКИ ОЖЕСТОЧЕННОМУ СОПРОТИВЛЕНИЮ НЕДРУГОВ МИРА — НАСТУПИТ КОНЕЦ «ХОЛОДНОЙ ВОЙНЕ», ПУСТЬ ТВОРЧЕСКИЕ СИЛЫ ЧЕЛОВЕКА БУДУТ ОТДАНЫ СОЗИДАТЕЛЬНОМУ ТРУДУ!

ВЫСТУПАЯ В ЦЕНТРЕ АМЕРИКАНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ ЛОС-АНЖЕЛОСЕ, ТОВ. Н. С. ХРУЩЕВ ОТМЕТИЛ, ЧТО КИНО — САМОЕ МАССОВОЕ ИЗ ИСКУССТВ — ИМЕЕТ ОГРОМНОЕ ВЛИЯНИЕ В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА И ЧТО ПРИ ПРАВИЛЬНОМ НАПРАВЛЕНИИ ОНО МОЖЕТ СЛУЖИТЬ ВАЖНЫМ СРЕДСТВОМ УКРЕПЛЕНИЯ ДРУЖБЫ И МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ.

На снимке — Н. С. Хрущев и сопровождающие его лица среди работников студии кинокомпании «Твентис Сенчури-Фокс» в Голливуде.

Фото В. Егорова (Фотохроника ТАСС)

СОДЕРЖАНИЕ

(См. на обороте)

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

ФЕЛЬЕТОН

Грандиозные успехи советской науки и техники послужили толчком к созданию ряда научно-фантастических фильмов, авторы которых пытаются заглянуть в будущее, предугадать дальнейшие пути проникновения человека в глубины Космоса. Одна из таких картин—«Небо зовет»—недавно вышла на экраны.

На первой странице обложки—цветной эскиз художника Ю. Швеца к этому фильму.

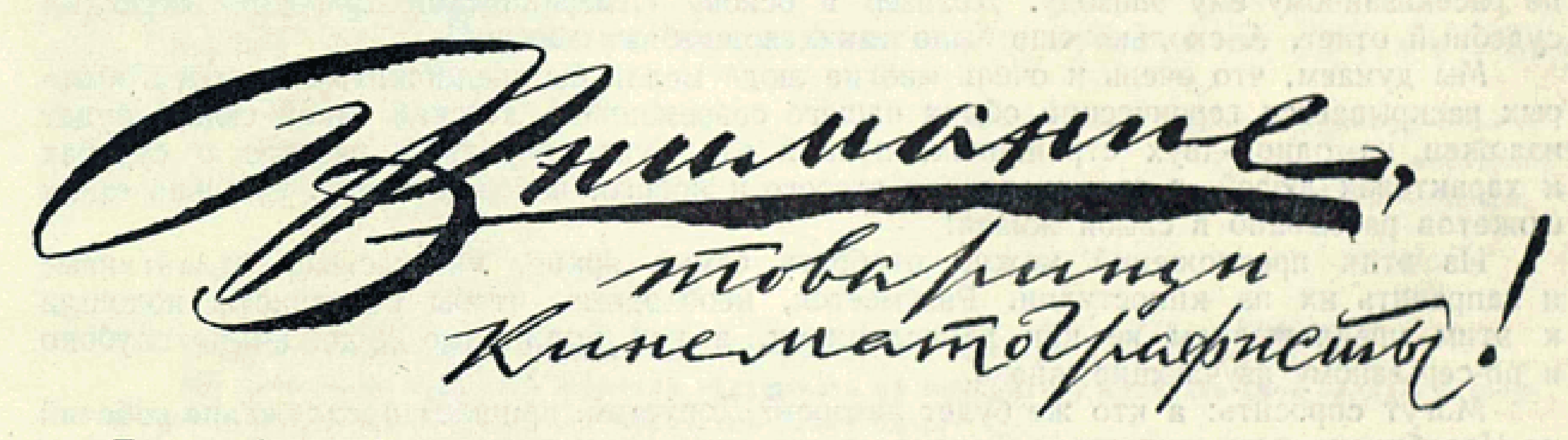
БЕСПРИМЕРНЫЙ ПОЛЕТ СОВЕТСКОЙ РАКЕТЫ НА ЛУНУ И ВВОД В СТРОЙ АТОМНОГО ЛЕДОКОЛА «ЛЕНИН» УБЕДИТЕЛЬНО СВИДЕТЕЛЬСТВУЮТ О ТОМ, ЧТО НАШ НАРОД УСПЕШНО СОЗДАЕТ МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКУЮ БАЗУ КОММУНИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА, РУКОВОДСТВУЯСЬ ИСТОРИЧЕСКИМИ РЕШЕНИЯМИ XXI СЪЕЗДА ПАРТИИ. ТОЛЬКО ЛЮДИ, КОТОРЫЕ УМЫШЛЕННО ЗАКРЫВАЮТ ГЛАЗА И НЕ ХОТЯТ ВИДЕТЬ РЕАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, МОГУТ СОМНЕВАТЬСЯ В НЕОГРАНИЧЕННЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ПРОГРЕССА, ОТКРЫВАЕМЫХ КОММУНИЗМОМ.

(Из ответа Н. С. Хрущева на письма и телеграммы, поступившие в связи с поездкой в США.)



10
ОКТЯБРЬ
1959

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР



Дорогие друзья!

Несколько месяцев тому назад мы встретились с вами за «круглым столом» редакции журнала «Искусство кино». Эта встреча не прошла бесследно. Многие ее участники — молодые рабочие и работницы, члены бригад коммунистического труда — глубже заинтересовались кинематографией. Что же касается кинематографистов, которые участвовали в нашей встрече, то мы с радостью узнали, что многие из них (например, сценаристы М. Смирнова, А. Каплер, режиссер З. Аграненко и другие) энергично взялись за разработку тем из жизни рабочего класса. Мы надеемся, что в недалеком будущем появятся фильмы о бригадах коммунистического труда, о том, что волнует сегодня рабочую молодежь.

Помните, мы уговорились во время той встречи, что обмен мыслями и предложениями будет продолжаться.

Но как это осуществить практически? Собираться раз в два месяца? Раз в месяц? Участники: сто — сто пятьдесят человек, преимущественно москвичи?..

А что если устроить всесоюзную — не пугайтесь, заочную! — встречу с кинематографистами всех тех, кто хочет своими мыслями и пожеланиями помочь созданию фильмов о нашей современности? Ведь если беседа с несколькими десятками кадровых рабочих московских заводов дала так много интересных материалов, то сколько же может принести встреча за воображаемым «круглым столом» необъятных размеров, в которой примут участие многие сотни советских людей!

Поясним, что мы имеем в виду.

В нашей стране проводились не раз сценарные конкурсы. Последний [такой кон курс — всесоюзный — проходил года три назад. Дело это хорошее, и его надо продолжать. Но учтите, — ведь далеко не каждый в состоянии написать сценарий. Ведь это трудная и сложная задача, требующая таланта, мастерства и времени. Бывает, что у человека появляется яркая идея или он знает интересный жизненный материал... Однако создать сценарий, по которому можно поставить кинокартину, не так-то просто.

Другое дело — дать основную идею, черновую наметку будущего фильма, посоветовать, подсказать что-то работникам кино, поделиться жизненными фактами, которые заслуживают внимания...

И самыми ценными были бы рассказы о себе, о товарищах, о тех новых явлениях, которые ежедневно рождаются в нашей жизни. Киноработники при всей оперативности не могут одни заметить все те новые штрихи, ситуации и проблемы, которые характерны для периода развернутого строительства коммунизма. Большую помощь может им оказать непосредственный участник происходящих событий.

Найти самого себя в искусстве — трудно. Человек живет, пишет. С годами, как книги на полке, накапливаются наблюдения, чувства и какое-то свое отношение. Но надо найти еще и форму! И нередко, прожив долгую писательскую жизнь, автор только вскользь задел то, что долгие ночи не давало ему уснуть.

Иногда в искусстве даже репортерская заметка становится тем ключом, который словно по волшебству сказок «Тысячи и одной ночи» открывает пещеры с несметными богатствами.

Стендаль писал «Красное и черное» по газетной заметке. Гоголь писал «Ревизора» по рассказанному ему эпизоду. Драйзер в основу «Американской трагедии» положил судебный отчет. А сколько еще было таких волшебных ключей!

Мы думаем, что очень и очень многие люди могли бы предложить сюжеты, в которых раскрывается героический облик нашего современника. Пускай такой сюжет будет изложен на одной-двух страничках, пускай это будет короткий рассказ о судьбах и характерах людей, о столкновениях старого и нового, побеждающего. Сколько таких сюжетов рассыпано в самой жизни!

Из этих предложений можно отобрать самые яркие, интересные, талантливые и направить их на киностудии. Разумеется, необходимо, чтобы сценаристы подошли к этим предложениям не как ремесленники, а как подлинные художники, глубоко и по-серьезному изучающие жизнь.

Могут спросить: а кто же будет автором? Допустим, пришлет предложение рабочий из Челябинска или студент из Томска, а сценарий напишет кинодраматург из Москвы или Ленинграда... Тем, кто задает такие вопросы, можно бы ответить стихами Маяковского: «Сочтемся славою, ведь мы свои же люди...». Но мы думаем так — неужели какая-либо наша студия откажется указать в титрах кинокартины: «фильм поставлен по теме, предложенной товарищем таким-то»? И пусть этот товарищ считается одним из авторов: ведь кино — искусство коллективное!

Хочется сказать и о другом. Сейчас издается довольно много журналов и альманахов в разных областях и республиках. Печатаются интересные рассказы и очерки на страницах городских и районных газет, заводских многотиражек и т. д. Сценарные отделы киностудий наверняка не могут за этим уследить. Мы убеждены, что некоторые из этих рассказов и очерков могут стать зародышем киносценария. Пускай присылают и такие «вклады» в наш коллективный творческий фонд!

Но и этого мало. Многие рабочие, колхозники, учителя, врачи, инженеры — люди самых разных профессий — могут внести в этот фонд просто отдельные жизненные факты, наиболее ярко характеризующие наш советский образ жизни. Пускай они тоже выступят за нашим заочным «круглым столом»! Иногда это может звучать так: «Вот что произошло на нашем заводе...». Или: «Вот какого человека я встретил...». А иногда по-другому: «Вот что я прочитал в нашей местной газете — обратите внимание, товарищи кинематографисты...».

Конечно, стоит предлагать только очень з н а ч и т е л ь н ы е конкретные факты, в которых по-новому раскрываются характеры людей, их судьбы, принципы нашей

морали. И речь идет не о том, чтобы такие факты просто сфотографировать, снять для кинохроники (это совсем другая задача), а чтобы их художественно обобщить...

...Сейчас на московском заводе имени Владимира Ильича ширится социалистическое соревнование за комплексное совершенствование производства. Это значит, что каждый рабочий думает не только о том, как быстрее выполнить свою операцию, но и о том, как и что сделать, чтобы конструкция была легче, удобней, компактней. Рабочие думают над тем, над чем работают и конструкторы.

Если токарь или фрезеровщик овладел новым приемом работы, он рассказывает об этом товарищам. Каждый стремится лучшее дать коллективу, а коллектив лучшее — каждому. Стоит ли говорить, как выигрывает общее дело, когда каждый заинтересован не только в своем успехе, но в первую очередь — в успехе всего коллектива!

Зрителям киноискусство так же дорого, как и тем, кто им непосредственно занимается. И они хотят не только смотреть, но и помогать (как помогают конструкторам в совершенствовании машин), чтобы фильмы день ото дня становились лучше. Где бы кто ни работал, у каждого есть драгоценные крупицы жизненных наблюдений. Собрать их — будут горы материалов для будущих картин.

И мы обращаемся:
к вам, рабочие, спешащие после смены в институт,
к вам, строители, разбившие первые палатки в сибирской тайге,
к вам, колхозники,
к вам, геологи и географы, в опущенных на лицо противомоскитных сетках отдыхающие у костра,
к вам, бывалые люди!

Лучшее от нас — кинематографистам, и лучшее от кинематографистов — нам!

Рабочие завода имени Владимира Ильича
Л. КОВЛЕР — электрик,
А. КУБАРЕВ — токарь

Редакция горячо поддерживает предложение тт. Л. Ковлера и А. Кубарева.

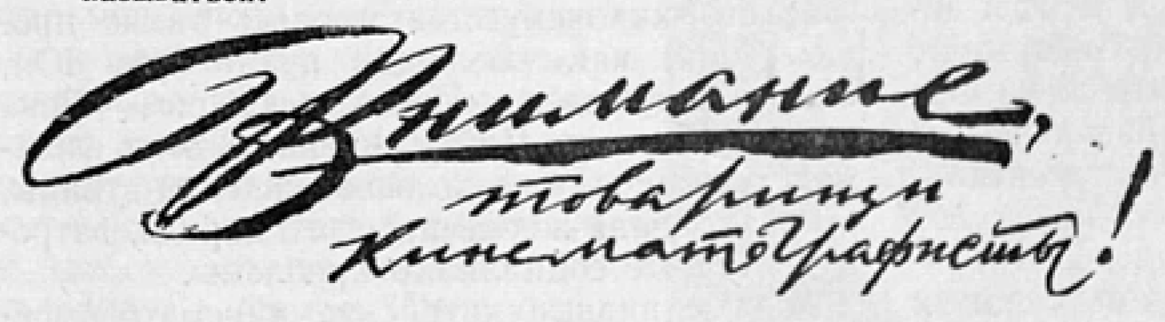
Мы призываем читателей журнала поддержать их инициативу и сделать свои вклады в творческий фонд советской кинодраматургии. Это могут быть:

кратко изложенные сюжеты будущих фильмов,
рассказы и очерки, опубликованные в местной печати (с указанием источника),
сообщения о наиболее ярких и значительных фактах нашей действительности.

Обязательное условие: каждый из этих материалов должен раскрывать то новое, что характерно для жизни Советской страны в эпоху развернутого строительства коммунизма.

Желательно, чтобы письма-предложения не превышали по своему объему 3—4 страниц на машинке.

Все эти предложения будут направлены в сценарные отделы киностудий, а наиболее интересные из них мы опубликуем на страницах журнала в специальном разделе, который так и будет называться:



Г. Линник

Киноискусство народного Китая

Десять лет прошло со дня образования Китайской Народной Республики. За этот сравнительно короткий исторический период китайский народ, руководимый Коммунистической партией, сделал большой шаг вперед по пути построения нового, социалистического общества. Успешно выполнен первый пятилетний план, в основном завершены задачи социалистических преобразований в капиталистической промышленности и торговле, в кустарной промышленности и сельском хозяйстве. Заложен фундамент социалистической индустриализации страны.

Сейчас народ Китая приступил к осуществлению второго пятилетнего плана.

В стране созданы все условия не только для бурного роста экономики, но и для развития социалистической культуры. Быстро набирает силы одно из самых молодых искусств Китая—кино.

Народная кинематография Китая в освобожденных районах родилась в 1938 году. Главное политическое управление 8-й армии организовало в городе Яньане кинобригаду, которая через год выпустила свой первый документальный фильм «Яньань и 8-я армия», правдиво отразивший революционную борьбу китайского народа. В 1940 году бригада создала еще несколько хроникально-документальных фильмов: «Народно-политический совет 1-го созыва в Яньане», «Празднование Октябрьской революции», «Выставка промышленных изделий Пограничного района», «Единство фронта и тыла». Для становления молодого киноискусства эти фильмы имели огромное значение: в них впервые был показан народ как активная революционная сила, как хозяин и строитель новой жизни.

Кинокамера хроникеров заглядывала повсюду: на фронты боев с японскими захватчиками, в осажденную врагами колыбель революции—город Яньань, в освобожденные районы Северо-Востока, где налаживалась мирная жизнь и развертывалось строительство.

Из фронтовых кинохроникеров и сложился первый отряд молодых китайских кинематографистов.

Важную роль в развитии кинематографии народного Китая сыграли постановления Коммунистической партии и правительства по вопросам литературы и искусства, определившие сущность новой культуры, указавшие на необходимость живой связи литературы и искусства с жизнью и интересами широких народных масс.

Надо сказать, что к 1949 году китайская кинематография уже имела свои революционные традиции. В золотом фонде китайского киноискусства имелись такие произведения, как «Большой путь» Сунь Юя, «Утро в городе», «Песнь рыбаков», «Река течет на Восток» Цай Цу-шена. В этих фильмах, созданных еще до освобождения страны, была показана жизнь простого народа, затронуты острые социальные проблемы.

Многие видные китайские кинематографисты отмечают, что большое влияние на их творчество оказало советское киноискусство.

На таких фильмах, как «Броненосец «Потемкин», «Потомок Чингис-хана», «Путевка в жизнь», «Встречный», «Златые горы», учились многие прогрессивные кинодеятели старшего поколения. По словам старейшего китайского режиссера Цай Цу-шена, одна из его лучших ранних картин «Заблудшие овцы» была создана под непосредственным впечатлением от советского фильма «Путевка в жизнь».

После победы народной власти быстро окрепло новое китайское киноискусство.

В 1949—1952 годах происходило организационное становление кинематографии: была осуществлена национализация кинопромышленности, созданы три студии—Северо-Восточная, Пекинская, Шанхайская. Открылась киношкола; образовалась секция кинокритики.

Но главной задачей была не организационная перестройка. Внимание кинематографистов сосредоточилось прежде всего на новом содержании киноискусства.

Национально-освободительная борьба китайского народа получила в кинопроизведениях широкое и всестороннее отражение. Больше половины из всех выпущенных за первые три года художественных фильмов—«Дочери Китая» (режиссеры Лин Цзы-фэн, Ди Тянь), «Стальной солдат» (режиссер Чэн Инь), «Защитники мира» (режиссер Ши Лян), «Красное знамя над Цуйганом» (режиссер Чжан Цзюнь-сянь», «От победы к победе» (режиссер Чэн Инь), «Новые герои и героини» (режиссер Ши Дунь-шань)—было посвящено героическим участникам борьбы за национальную независимость.

При всем разнообразии сюжетов, различии творческих почерков авторов картин эти фильмы объединяет одно: в каждом действует народ как активная, преобразующая сила. Герои этих фильмов—люди кристальной души и пламенного сердца, мужественные и беззаветно преданные своей родине, своему трудовому народу: никогда не унывающий, смелый и находчивый, душевный и требовательный командир батальона Го (фильм «От победы к победе»), женщины, не знающие страха в борьбе с врагом и предпочитающие смерть позорному плену («Дочери Китая»), мать военнослужащего Сян У-эр, с риском для жизни доставляющая партизанам продовольствие («Красное знамя над Цуйганом»)...

Основой драматургии этих картин является острейший драматический конфликт—столкновение двух непримиримых лагерей: свободолюбивого народа и его угнетателей, революции и контрреволюции. Чтобы обнажить конфликт, подчеркнуть всю его остроту, создатели картин четко расставляли антагонистические силы, поляризовали их. Народно-освободительная армия, с одной стороны, и гоминдановские полчища—с другой (фильм «От победы к победе»); крестьянка Сян У-эр и помещик («Красное знамя над Цуйганом»). Большинство китайских фильмов этого периода—героические эпопеи, в которых участвует множество людей. Авторам их удалось правдиво запечатлеть грозную атмосферу военного времени, колорит эпохи, достоверно показать жизнь народа. Недаром такие фильмы, как «Стальной солдат» Чэн Иня и «Красное знамя над Цуйганом» Чжан Цзюнь-сяна, были премированы на международных фестивалях.

Правда, в большом потоке кинокартин первых послереволюционных лет попадались и художественно слабые произведения, где в калейдоскопе событий подчас терялся чело-

«ЗЕМЛЯ»



век, исчезал индивидуальный характер. Показателен в этом смысле фильм «Отстоим завоеванное». Его герой, молодой крестьянский парень Лян, ходит в разведку, сражается с гоминдановцами, попадает в плен. В картине вполне достаточно действенных эпизодов, чтобы раскрыть живой человеческий характер, проследить динамическое развитие образа. Однако авторы сценария Юй Шань и Ли Гао увлеклись подробным описанием многочисленных сражений и забыли о том, что настоящее искусство немыслимо без ярких человеческих характеров.

В первых произведениях китайского народного киноискусства нашли отражение жизнь рабочих (фильмы «Мост» режиссера Ван Бина и «Сияние» режиссера Сюй Кэ); прежняя жизнь крестьянства и его столкновения с феодалами-помещиками («Седая девушка» режиссеров Ван Бин и Чжан Шуй-хуа, «Песенка пастуха из Северной Шэньси» режиссера Лин Цзы-фэн); положение женщины в новом обществе (фильмы «Новый брак» режиссера Ту Син-хуа и «Сестры, воспряньте!»); созидательная деятельность и трудовой энтузиазм китайского народа (документальные фильмы «Вступление в жизнь», «Победный марш на Юго-Западе», «Обуздаем реку Хуайхэ»), жизнь национальных меньшинств Китая (фильм «Победа народа Внутренней Монголии») и т. д.

Большим событием в киноискусстве Китая было появление в 1950 году фильма «Седая девушка»—экранизации народной музыкальной драмы. Сближение молодого киноискусства с традиционным китайским театром положило начало взаимовлиянию и взаимообогащению двух смежных искусств, дало возможность средствами яркого и выразительного языка киноискусства донести до масс театральное представление, горячо любимое народом.

Фильм «Седая девушка»—не механическое перенесение на экран сценического произведения. В отличие от музыкальной драмы, героиня Си Эр в фильме вовсе не безропотная и запуганная девушка, временами наивно верящая в «благородство» помещика и его «искренние чувства», а человек сильный и волевой, непокорившийся и ненавидящий. На протяжении всего фильма Си Эр живет одной мыслью—отомстить тирану за поруганное счастье и исковерканную жизнь.

Становление китайского киноискусства проходило в обстановке борьбы двух тенденций—социалистической и буржуазной, в противоборстве передовых и реакционных взглядов на художественное творчество. Коммунистическая партия Китая решительно боролась против проникновения в киноискусство буржуазной, реакционной идеологии. В 1951 году по инициативе ЦК Китайской компартии была развернута дискуссия по фильму «Жизнь У Сюня», содержавшему серьезные идеологические ошибки (фильм выпустила в 1950 году частная шанхайская киностудия). Создатели этой картины, исказив историческую правду, изобразили феодального мракобеса XIX века У Сюня человеком прогрессивным, вождем крестьянского движения, сознательно принизили роль народных масс, воспели «героя-одиночку». Центральный Комитет партии подверг фильм суровой критике и одновременно указал на проявления формализма и отрыва от жизни в творчестве некоторых китайских кинематографистов.

В 1953 году в китайской кинематографии произошло несколько важных событий: была создана Центральная студия документальных фильмов, национализированы все частные студии, на экраны вышел первый цветной кукольный фильм «Маленький герой» (режиссер Цзинь Си).

Последующий трехлетний период охарактеризовался ростом экономической мощи страны, дальнейшим укреплением единого народно-демократического фронта, повышением политической сознательности и трудового энтузиазма народа.

Разительные перемены в общественно-экономическом укладе и в сознании людей нашли живой отклик в произведениях китайских писателей и художников. Второй Всекитайский съезд работников литературы и искусства, состоявшийся в 1953 году, призвал деятелей социалистической культуры правдиво показывать новых людей и новые явления в жизни народа, решительно бичевать все косное, отсталое, глубже изучать великое национальное наследие и прогрессивную зарубежную культуру, особенно передовую советскую культуру.

Обратив внимание на слабую сторону в развитии народной кинематографии—низкое качество драматургии, Министерство культуры и Управление по делам кинематографии созвали в 1953 году Первую Всекитайскую конференцию кинодраматургов.

Анализируя состояние драматургии тех лет, известный сценарист Сунь Цянь писал: «Мы

часто говорим о необходимости лучше отражать жизнь в произведениях киноискусства, но в сценариях ограничиваемся изображением чисто внешних явлений. Показываем, как герои едят, одеваются, поют песни, а внутренний мир героев, их мысли, чувства, переживания остаются вне поля нашего зрения»*.

Об этом же говорили выступавшие на конференции, указывая на характерные общие недостатки, присущие киносценариям того периода.

На конференции справедливо упрекали драматургов в узости и ограниченности круга изображаемых ими конфликтов, в которых не раскрываются существенные черты новой жизни, говорили о бедности и сухости языка многих сценариев, об их жанровом однообразии.

Середина 50-х годов в развитии кинематографии ознаменовалась улучшением качества выпускаемых фильмов, активными поисками новых изобразительных средств, возникновением новых жанров. Появились первые детские фильмы («Во имя счастья детей» «Срочное письмо», «Цветы нашей Родины»), первый фильм о китайской интеллигенции— «Семья профессора Цзяна», документальные картины о жизни выдающихся мастеров сцены Мэй Лань-фана и Гай Цзяо-тяня, первая экранизация современного драматического произведения— пьесы Лао Шэ «Канава «Драконов Ус».

Среди выпущенных в 1953—1955 годах художественных фильмов немало картин рассказывало о рабочем классе («Ворота № 6», «Мэн Чжан-ю», «Смелый машинист», «Неисчерпаемые силы», «Великое начало» и др.), о жизни крестьян («Виноград созрел», «Земля», «За три года», «Летняя история», «Лавка Ша Цзя», «Жители бассейна реки Хуайхэ», «Одно дело», «Весенний ветер над рекойНоминьхэ» и др.). Часть фильмов была посвящена военной теме («Отрубим лапы дьяволу», «Разведка за рекой», «Захват горы Хуашань», «Подвиг», «Отважный батальон», «Партизанский отряд на равнине» и др.).

Характерно, что в фильмах этих лет гораздо глубже и полнокровнее раскрывался образ современника, образ коммуниста. В образах коммунистов зритель увидел простых, скромных тружеников, передовых по своим взглядам и устремлениям, людей большого, настоящего дела. Так, в фильме «Великое начало» (1955) коммунист Лу Чжун-куй показан человеком безукоризненной партийной совести и принципиального отношения к делу. Это подлинный новатор, человек беспокойный, ищущий, болеющий за судьбу своего завода.

Коммунистическая партия Китая призвала работников литературы и искусства еще ак-



«ВЕЛИКОЕ НАЧАЛО»



«СЕМЬЯ ПРОФЕССОРА ЦЗЯНА»

* Сунь Цянь, Юй Минь и другие, О кинодраматургии, режиссуре и игре актеров в кино, изд. «Кино», Пекин, 1957, стр. 10.

тивнее вторгаться в жизнь, ярче показывать героев социалистического строительства, полнее раскрывать их мысли и чувства.

К этому времени резко увеличилось и количество выпускаемых кинофильмов (почти за четыре года—с 1956 по 1959 год—было выпущено более 200 художественных фильмов, то есть в два с лишним раза больше, чем за семь предшествующих послереволюционных лет). Шире и разнообразнее стала тематика картин. Появился первый китайский историко-биографический фильм «Ли Шичжэнь» (1956)—о великом китайском фармакологе; исторические фильмы «Их вел Сун Цзин-ши» (1956) и «Линь Цзэ-сюй» (1958); несколько кинокартин о молодежи—«Мама хочет выдать меня замуж» (1957), «Баскетболистка № 5» (1957), «Записки медсестры» (1958) и др.; историко-революционные фильмы—«Мать» (1956) и «Дочь партии» (1958); первый силуэтный мультипликационный фильм «Чжу Ба-цзе ест арбуз» (1959); первый широкоэкранный фильм «Первомайский праздник» (1957) и другие.

Многое было сделано в области экранизации выдающихся произведений национальной литературы. Кинозрители увидели рассказ Лу Синя «Моление о счастье» (1956), роман Ба Цзиня «Семья» (1956), рассказ Мао Дуня «Лавка Линя» (1959). Бережно относясь к первоисточникам, кинематографисты стремились как можно ярче, выразительнее донести их социальный смысл. За экранизации взялись крупные мастера китайского кино: фильм «Моление о счастье» поставил Сан Ху, известный советскому зрителю по картине «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай», «Семью»—режиссеры Чэн Си-хэ и Е Мин, «Лавку Линя»—режиссер Шуй Хуа.

Однако главное внимание кинематографистов было направлено к актуальным проблемам современности, к жизни широких народных масс трудового Китая.

Наряду с художественными кинофильмами в последние два года в китайской кинематографии утвердилась новая форма документально-художественных картин. Документально-художественными картинами они называются потому, что в них, как правило, действуют реальные люди, в основу сюжета положены реальные факты; однако в отличие от хроникально-документальных картин сюжет в документально-художественных фильмах специально организован и построен на развитии образов-характеров.



«БАСКЕТБОЛИСТКА № 5»



«ИХ ВЕЛ СУН ЦЗИН-ШИ»

«ЗАПИСКИ МЕДСЕСТРЫ»



В документально-художественных фильмах человек обычно показывается в сфере производства, в трудовом коллективе. Так, об известной шанхайской прядильщице, о ее трудовых успехах рассказывает фильм «Хуан Бао-мэй», поставленный режиссером Се Цзинем по сценарию Чэнь Фу и Е Мина. В съемках этой картины участвовал весь коллектив Шанхайской прядильной фабрики. По словам китайских кинематографистов, цель такого эксперимента заключалась в «активном приобщении трудящихся к художественному творчеству».

В отличие от «Хуан Бао-мэй», сюжеты фильмов «Сталевар» (сценарист Фэй Ли-вэнь, режиссеры Ян Цунь-бинь и Бу Цзя-ли) и «Громадные волны» (сценарист Ай Мин-чжи, режиссеры Лю Цюн и Цян Мин) не ограничены рамками только документального материала. В них действуют вымышленные герои, которых играют актеры-профессионалы. В фильме «Сталевар» через борьбу нового со старым, передового с косным и отсталым показаны высокие моральные качества китайских рабочих.

Большая агитационная роль документально-художественных фильмов в эпоху «большого скачка» в Китае неоспорима. Тем не менее нельзя пройти мимо существенного их недостатка—известной узости их драматургии.

И в «Хуан Бао-мэй» и в других фильмах производственная проблематика разрабатывается иногда в ущерб раскрытию душевного мира героев. Хуан Бао-мэй и ее подруги показаны лишь в производственной сфере, на фабрике и в кружке художественной самодеятельности... Характеры героинь даны несколько однопланово. Между тем зрителю, конечно, хотелось бы ощутить духовное, моральное величие труженика народного Китая, увидеть на экране образ нового человека во всей его многогранности.

В нынешнем, юбилейном году деятели литературы и искусства, как и весь китайский народ, подводят итоги пройденного пути.



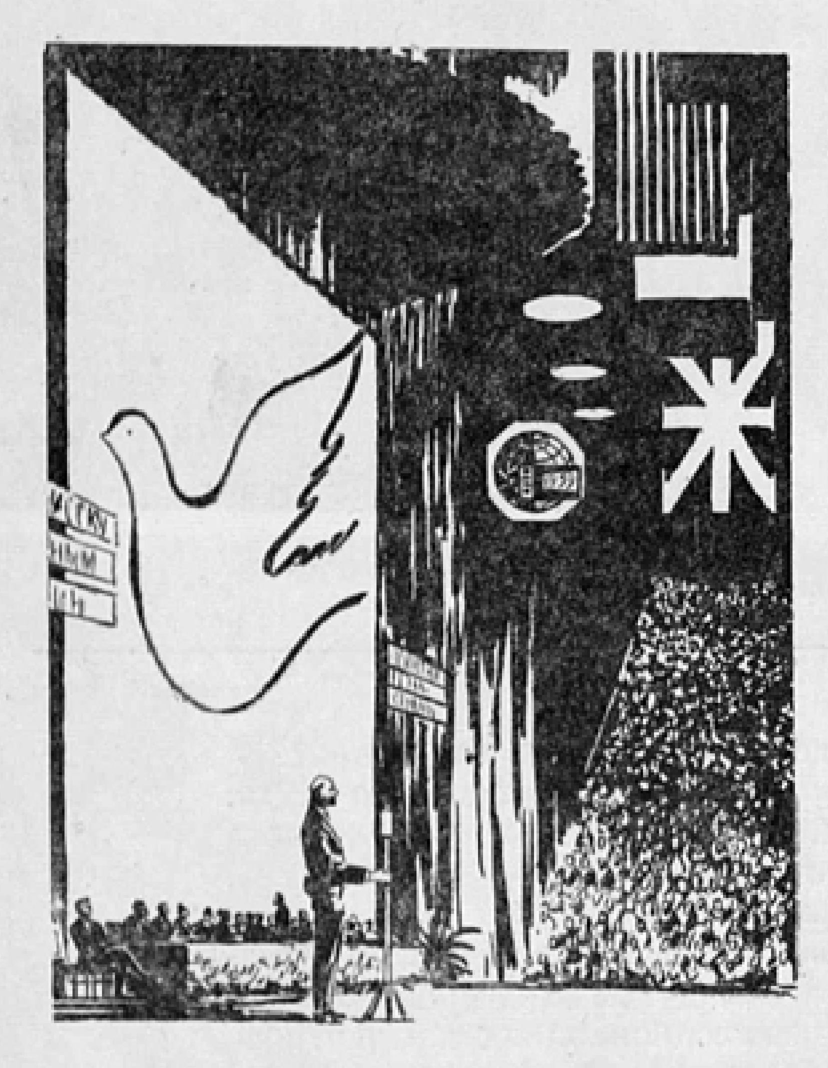
«МАМА ХОЧЕТ ВЫДАТЬ МЕНЯ ЗАМУЖ»

Теперь киностудии созданы уже во всех провинциях страны.

За десять лет киноискусство Китая стало высокоидейным, социалистическим искусством, проникнутым духом жизненной правды и высокой революционной романтики. На экран пришли герои из народа—рабочие, крестьяне, интеллигенция, активно участвующие в борьбе за социалистическую перестройку общества. Киноискусство прочно вошло в жизнь и быт широких масс, получило признание народа, завоевало авторитет далеко за рубежами Китайской Народной Республики.

Пожелаем же мастерам китайского киноискусства новых успехов в осуществлении их творческих замыслов!

МОСКВА, 1959



ВАЖНЫМ СОБЫТИЕМ В ЖИЗНИ МИРОВОГО КИНОИСКУССТВА БЫЛ МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ 1959 ГОДА.

НА РИСУНКАХ ХУДОЖНИКА Л. ШЕНГЕЛИЯ: ОДИН ИЗ МОМЕНТОВ ТОРЖЕСТВЕННОГО ОТКРЫТИЯ ФЕСТИВАЛЯ ВО ДВОРЦЕ СПОРТА В ЛУЖНИКАХ; ВИД КРЕМЛЕВСКОГО ТЕАТРА В ДНИ ПРОСМОТРОВ ФЕСТИВАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ.

ПОСЛЕ ФЕСТИВАЛЯ

Сергей Герасимов

Неравнодушие художника

Размышляя о Московском фестивале, я хочу поделиться некоторыми общими соображениями, возникшими при просмотре множества фильмов различных стран.

Мои сверстники, люди, так сказать, зрелого возраста,— почти сверстники нашего великого искусства. Родившееся вместе со столетием, искусство кино сделало поистине сказочные успехи и сейчас заслуженно признано народами как самое необходимое искусство среди всех доступных человеку искусств. Связанное с техникой, оно развивается вместе с прогрессом технической мысли. Связанное со всеми иными искусствами, оно аккумулирует и по-своему перерабатывает все их достижения и очень часто по постановке вопросов и способам их решения опережает такие всеобъемлющие искусства, как литература и музыка. Именно поэтому, быть может, в традицию вошли ежегодные кинофестивали в различных странах мира, ежегодные смотры кинематографических достижений, а иной раз и просчетов.

Неверно было бы считать целью кинофестивалей коммерческие интересы фирм и соревнование художников. Фестивали становятся событиями, имеющими серьезное политическое и общественное значение, привлекающими внимание самых широких слоев народов к проблемам киноискусства. По самой своей природе тесно связанное с народными интересами, кино с каждым годом все более и более становится учителем жизни. Именно поэтому с каждым годом законно повышаются требования к создаваемым нами картинам. Хотим мы того или не хотим, выпускаемые нами фильмы формируют убеждения, взгляды, вкусы людей. И это обстоятельство не может не накладывать высокой ответственности на каждого из нас.

Нас, советских художников, наши идейные противники склонны обвинять в том, что мы подходим к своему искусству с наивной утилитарностью и склонны рассматривать его лишь как некую политическую функцию, прямо зависимую от политических функций нашего государства.

Нужно ли говорить, насколько предвзято и примитивно такое суждение?

Будучи сознательными и активными строителями коммунистического общества, имея

перед собой ясные жизненные цели, одной из которых является укрепление мира и широкое сотрудничество между народами, населяющими Землю, мы, разумеется, глубоко задумываемся над каждой своей новой работой в том смысле, насколько работа эта продвигает нас вперед по намеченному пути. Мы думаем о новом, формирующемся поколении, складывающем свои убеждения на наших глазах; мы думаем о детях, которых нам предстоит воспитать в духе справедливости, уважения к человеку, к его труду, к его идеалам.

Социалистические основы нашей общественной жизни помогают нам в этом развернутом культурном наступлении. Мы видим перед собой свободный 220-миллионный народ, еще совсем недавно освободившийся от рабской тьмы и жадно стремящийся к знанию, и нам доставляет наивысшую радость планово решать проблемы дальнейшего эстетического образования своего родного народа, раскрытия перед ним всех богатств мировой культуры, всех богатств его национального гения, раскрытия тех новых и неповторимых черт, которые развиваются внутри народа на основе завоеванной им свободы. Это участие в обширном культурном строительстве является предметом нашей гордости, и никто не способен отнять у нас это право жить и творить с народом и во имя народа, никто не сможет отнять у нас эту нашу справедливую гордость.

Мы не склонны заниматься наивным самохвальством. Более того, я убежден, что успехи наши совсем еще не так велики, как мы бы этого хотели и как вправе ожидать от нас наш многомиллионный зритель.

Международный фестиваль помог нам яснее увидеть свои просчеты, свои слабости, которых у нас, как у всяких других художников, еще достаточно.

Но никто не вправе обвинить нас в равнодушии и тем более в преднамеренном разложении народного сознания средствами эгоистического, бесчеловечного искусства.

Существует ли вообще такое искусство, есть ли художники, сознательно идущие на пропаганду человеконенавистнических идей, на провокацию новой всемирной катастрофы?

Быть может, в пределах той области познания мира и человеческого творчества, какую мы условились называть искусством, мы не обнаружим прямых идеологов агрессии. Однако мы являемся свидетелями того, как некоторые художники буржуазного Запада, то ли пораженные слепотой, то ли охваченные эгоистическим раздражением, становятся оружием мрачных и зловещих сил; своим угрюмым и растленным искусством они расслабляют, запугивают, разъединяют людей. предоставляя право властвовать опасным и жестоким элементам во имя их своекорыстных целей; затем такой художник как бы отходит в сторону, порой успокоенно, порой равнодушно взирая на косвенное дело рук своих.

В этой связи я мог бы вспомнить, например, последние работы Орсона Уэллеса — картины, сделанные в духе «гран-гиньоля» с сюрреалистическими эффектами, рассчитанными на сенсационное потрясение и подавление человеческого духа. Эти фильмы, затейливо играющие на нервах, могут восприниматься снобами, объевшимися буржуа, как раздражающий пряный десерт на сытый желудок. Человека же, пришедшего в кинотеатр для естественных впечатлений, картины эти оглушают, подавляют, унижают, оставляют растерянным и смущенным.

Мы склонны гордиться тем, что киноискусство, подобно литературе, способно обращаться сразу к миллионам сознаний, к миллионам сердец.

Если заумная метафизика современных экстремистов в живописи, литературе и музыке остается чаще всего предметом дегустации для снобистской, салонной публики, то не следует забывать, что всякое моральное и эстетическое непотребство в кинематографе порой, подобно опустошительному урагану, приносит духовные разрушения сразу миллионам людей. Кинематограф благодаря своим реалистическим завоеваниям удостоился высокого доверия народа во всех странах мира, и его творцы не могут безнаказанно обманывать это доверие.

Может быть, кто-нибудь из зарубежных коллег поспешит обвинить меня в ретроградном стремлении остановить законное развитие нашего искусства на какой-то определенной достигнутой точке.

Оставаясь «нераскаянным» реалистом, я не склонен отдавать свое реалистическое первородство за чечевичную похлебку сенсационных успехов. Но понятие реализма, как известно, целиком поставленное ныне под сомнение иными зарубежными кинематографистами, для меня отнюдь не является синонимом рабского копирования жизни.

Мы приближаемся к ключевым позициям

спора, который уже много лет ведется между художниками противостоящих направлений. Этот спор, в конечном счете, касается главного положения реалистического искусства вообще и, в частности, главного положения нашего метода — метода социалистического реализма. Искусство призвано отражать жизнь, говорим мы, реалисты, и, естественно, прежде всего обращаемся к жизни как первоисточнику вдохновения. Далее, основывая свой метод на материалистическом миропонимании, мы говорим: жизнь — это вечное движение, вечное развитие всех ее форм. Стало быть, искусство, отражающее жизнь, естественно отражает все ее превращения, видоизменяясь с каждым тысячелетием, веком, поколением, сохраняя при этом всю неразрывную связь между объективно существующей материей, тканью жизни и человеческим сознанием, способным естественно и здраво воспринять и оценить любую материальную сущность.

Все люди, имеющие органы восприятия, видят мир таким, каков он есть в данную реальную историческую минуту; они воспринимают форму и цвет, движение и статику.

И вот, отправляясь от этой бесспорной реальности, ты вдруг натыкаешься среди форм и пропорций природы, среди форм и пропорций разумной архитектуры на параноическое кривляние якобы убежденных в своем исключительном восприятии мира солипсистов и просто вертлявых шарлатанов.

Мнимая сила нигилизма, как известно, заключается в том, что он способен отрицать все, независимо от причин и следствий, отрицать, так сказать, во имя отрицания. При этом нигилизм очень склонен бормотать на разные лады о прогрессивности самой своей природы и охотнее всего склонен отрицать реализм как изжившую себя, якобы старомодную, наивную, провинциальную форму выражения жизни в искусстве. Нигилизм подыскивает себе разнообразные имена, обозначая ими те или иные антиреалистические течения, ссылается на семимильные шаги науки и техники, натравливает на человека созданные им совершенные машины, якобы опровергающие человеческую природу. Он только забывает, оглушенный собственной истерикой, что сам-то человек остается человеком все с теми же средствами восприятия мира, с тем же обликом, как бы ни видоизменяла его самая крикливая мода. И дружба попрежнему скрепляется рукопожатием, и любовь требует объятий, и дети рождаются, как они рождались миллион лет назад, и, что самое главное, в человечестве сохраняется и нарастает независимо от воли свирепых сектантов и балаганных пророков стремление к взаимному пониманию, к широкому объединению добрых созидательных сил.

Однако стоит ли так волноваться, так ли уж опасны все эти в общем очень частные эксперименты в искусстве!

Прежде всего о праве на эксперимент. Конечно же, это право остается за каждым человеком. Другое дело, что за взрослыми здравомыслящими людьми остается право удержать за руку маленького «экспериментатора», схватившего неразорвавшийся снаряд и с любопытством ковыряющего в нем гвоздем. В таких случаях здравомыслящий человек обязан предупредить «экспериментатора» или даже остановить его, иначе произойдет взрыв.

Быть может, мой пример покажется несколько преувеличенным, но, право же, когда я смотрю некоторые модные произведения, заставляющие повизгивать сластолюбивую поросль, наполняющую по вечерам кинотеатры многих столиц капиталистических стран, предо мной открывается картина, нисколько не менее опасная и зловещая, чем неразорвавшаяся бомба в руках мальчишки.

Конечно, порою нам бывает не так уж легко понять друг друга. Я имею в виду наших оппонентов из среды бушующей богемы. Они склонны видеть в полупорнографических или прямо порнографических шалостях современного коммерческого и псевдоинтеллектуального кинематографа некое своеобразное отражение современных нравов, современного способа жизни.

Я склонен даже допустить, что среди них есть убежденные адепты этих «новаторских» течений. Им только невдомек, беднягам, что отражение жизни в искусстве есть процесс взаимовлияния, что искусство, отражая жизнь, тотчас же непосредственно влияет на нее, формирует ее; высмотрев в жизни только ее жалкие, грязные, недостойные стороны, искусство, по-своему концентрируя все эти стороны и свойства действительности, возвращает их же людям усиленными во сто крат. Буржуазная кинематография совершает это моральное преступление с необычайной легкостью.

Едва ли нужно приводить бесчисленные примеры из голливудских кинопроповедей гангстеризма, нанесших немалый ущерб

американскому обществу и осуждаемых всеми честными американцами. А сейчас на молодежь обрушилась волна похотливых картин со страстным призывом «заголимся, братие».

Драма буржуа, которого история беспощадно бьет в темя и будет продолжать бить и далее, более всего заключается в том, что ему несвойственно видеть сколько-нибудь дальше своего воробьиного носа. Он любит поохать и поахать по поводу заблуждений молодежи и тут же вспомнит о собственных заблуждениях в минувшие молодые годы и комфортабельно успокоится на мысли, что время—лучший доктор, что молодость перебесится. «Женится — переменится». А молодость переходит в зрелость, и маленькие подлости становятся большими подлостями, к которым буржуа потихоньку привыкает, считая их даже в известном смысле некоторой своей добродетелью. Постепенно, приобретая брюшко, он освобождается от иллюзий безрассудной молодости, заводит любовниц по карману, научается ловко прятать свои нечистые проделки, сводит добрые счета со своим богом, приобретая индульгенции, и научается грабить и убивать людей без особых фейерверков и кровопролитий. И тогда, достигнув, так сказать, своей моральной зрелости, он охотно склонен побрюзжать по поводу разнообразных экстремистских загибов и зигзагов, по поводу своего суматошного века. Но истинную энергию ярости он обнаруживает по отношению к подлинной новизне, ибо видит в ней свою черную могилу. Новизна эта — никогда не меркнущая сила правды. Не той правды — семейной, удобной, мягкой как воск, которая может быть приручена и выдрессирована своими домашними средствами, а той, что не бежит на оклик хозяина, не спешит лизать ему руку и не распускает слюни при виде сладкого пирога.

Эта правда не боится видеть мир таким, каков он есть, обладая при этом ясным зрением и внимательным, чутким слухом. Она видит в окружающем мире возвышенное и светлое, низменное и гнусное и не путает ни предметов, ни их истинного значения, ни их установленных опытом человечества определений.

Эта правда — правда народов, правда трудящихся, создающих из года в год, изо дня в день все материальные и духовные ценности, какими пользуется человек. Эта правда соизмеряет все жизненные явления с совестью народа, не нуждаясь в какой-либо иной, более, так сказать, современной мерке. И на этой правде народного мнения основывает свое развитие реалистическое искусство, именно к ней неустанно стремится искусство моей страны.

Только такому искусству дана сила постижения тех глубоких и неуклонно развивающихся процессов, какие происходят внутри человеческого общества, жадно стремящегося к полноте своего земного счастья.

Значит ли это, что мы более всего склонны видеть в жизни только ее чистое и светлое?

Так не смогут сказать о нас даже самые наши отъявленные враги. Другое дело, что, совершив величайший акт справедливости в Октябре 1917 года и заложив фундамент нового, честного строя жизни, мы свято охраняем свои идеалы от пакостнического стремления врагов принизить их и стащить в болото трусливого неверия и обывательской воркотни.

Партия, воспитавшая нас, учит видеть собственные слабости, и в этом сила советского строя. Именно эта сила помогает развивать наш творческий метод, который мы назвали социалистическим реализмом.

Стремясь видеть жизнь в ее революционном развитии, в ее исторической конкретности, в ее величественных устремлениях, мы готовы протянуть руку каждому, кто за рубежами нашей страны видит в человеке человека и стремится своим искусством помочь ему в его трудном пути.

В этом смысле картины, прошедшие по нашим экранам на минувшем фестивале, открыли нам много новых друзей во всех странах мира.

Радостно было видеть, как зрители московских кинотеатров приветствовали, например, Джульетту Мазина, благодаря ее за «Ночи Кабирии». Казалось бы, если верить нашим недоброжелателям, что общего между советскими «пуристами» и Кабирией—уличной девчонкой с римских окраин? В том-то и дело, что человек всегда узнает человека, в какое бы тряпье ни нарядила его судьба.

О картинах Федерико Феллини немало спорят в мире; после фестиваля спорят и у нас в Москве. Но чаще всего сходятся на том, что искусство его картин — картин мучительных, скорбных, горьких — все же великое искусство художника, чье сердце открыто и свету, и разуму, и добру.

Не надо только забывать, споря об искусстве первый, и главный вопрос: что хотел

художник заронить в душу народа, что хотел посеять в ней — примирение с жестокостью жизни или протест?

Феллини обливает слезами свою героиню, с печальной улыбкой обнимает ее, гладит по бедной неразумной голове, но не оставляет в несчастье: он словно протягивает под конец ей руку, видя в маленькой обездоленной замарашке живого, достойного счастья человека. Язык его искусства не прост, но его способны понять все, кто знает цену нашей суровой и прекрасной жизни. Поэтому можно спорить о Феллини, критиковать его за пристрастие к горю и скупость к радости, но никто не обвинит его в равнодушии — величайшем преступлении для художника.

Именно за неравнодушие мысли и чувства Московский фестиваль, более иных фестивалей чреватый радостными сюрпризами и непредусмотренными поражениями, принес заслуженную награду одной из наиболее последовательных реалистических картин советского кинематографа — картине Сергея Бондарчука «Судьба человека», принес всеобщее признание смелой и дальновидной работе западногерманского режиссера Курта Гофмана «Мы —вундеркинды».

И тут же буквально до растерянности огорчил нас последней своей работой Роберто Росселини, показав Индию в вялых туристических зарисовках (хотя фильм уже услужливо расхвален западной прессой).

Много новых впечатлений принес этот очень обширный, по-новому народный и замечательно дружный праздник кинематографа. В нем как в зеркале отразились не только художественные, но и политические тенденции нынешнего года. Были представлены очень многие страны. Некоторые из них, словно бы и желая и боясь участвовать в этом первом Московском международном фестивале, дали свои картины вне конкурса. Но народ, доброжелательный, жадный к знанию, ни в чем не предубежденный и свободный от предрассудков, с равным интересом смотрел и конкурсные и внеконкурсные картины, обсуждал их тут же, выходя из кинотеатра на многолюдные московские улицы, сличая просмотренные картины с девизом фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!»

Как интересно было слушать эти споры! Одним нравился «Дневник Анны Франк», другим — «Хиросима — моя любовь», третьим— «Бегство из тени»... Зрители радовались успехам молодых кинематографий Монголии, Пакистана, Корейской Народно-Демократической Республики.

Я не могу сейчас говорить обо всех этих картинах — каждая из них заслуживает своего внимательного разбора. Но, подводя какой-то самый общий итог, нельзя не заметить главной победы фестиваля, бесконечно дорогой для нас, — людей, создающих кинокартины. Мы видели и слышали своего зрителя, быть может, более близко, чем когда бы то ни было, и он с широкой свободой, естественной чистотой своих суждений словно бы даровал нам, художникам, новые силы для новых открытий в нашем общем мире. На этой встрече мы, кинематографисты, ближе, чем когда бы то ни было, узнали друг друга. И встреча эта вселила уверенность в том, что силы нашего искусства крепнут, что к нам присоединяются новые, свежие отряды из самых различных районов земли, что в мире с каждым днем все более и более решительно звучит голос правды, голос прогрессивного киноискусства.

Д. Писаревский

Дух времени и свет экрана

В дни фестивальной «страды» просмотров, встреч, дискуссий трудно было выразить, сформулировать то основное, главное, что окрашивало пестрый калейдоскоп впечатлений в светлые и радостные тона. С первых же дней фестиваля возникло, а затем развивалось и крепло это ощущение значительности, важности происходящего.

Шло это чувство и от демократического духа фестиваля, ставшего в Москве широким, народным смотром киноискусства, и от радости встреч с новыми, интересными творческими явлениями, и от атмосферы сердечности и дружбы, царившей на этой международной встрече художников кино, и от деловой, серьезной обстановки творческого смотра, откровенного и дружеского разговора о любимом искусстве.

Но главное — каждый день фестиваля радовал свидетельствами успехов прогрессивных тенденций в современном киноискусстве. Несмотря на то, что не все кинематографии были представлены наиболее характерными для них произведениями, что в его программе были и более и менее удачные фильмы, фестиваль развернул достаточно широкую и объективную картину современного кинопроцесса. И главным итогом смотра явилось то, что фестиваль отразил новый этап развития мирового киноискусства.

Этот этап отмечен значительными творческими успехами киноискусства социалистических стран, играющего все бо́льшую роль в мировом кинопроцессе, выходом на мировую арену ряда молодых кинематографий, отражающих стремления и освободительную борьбу своих народов, и, главное, тем, что все большее и большее число мастеров кино во всех странах стремится поведать с экрана о существенных и важных проблемах, волнующих людей, ставить острые проблемы современности. Эта прогрессивная тенденция развивается, крепнет, ширится, побеждает в борьбе с увеселительным, коммерческим кинематографом.

Наше время — время больших надежд и больших тревог человечества — потребовало от художников самого массового и демократического искусства не только поворота к волнующим людей темам и вопросам, но и гораздо более глубокого и ясного их освещения. И все большему числу мастеров становится ясно, что в эпоху спутников, электронных машин, атома экран должен обрести гораздо большую силу света. Речь идет не о технической освещенности, не о числе поступающих в объектив проектора люмен, не о ксеноновых лампах и сверхчувствительной эмульсии, над чем успешно работают ученые и техники, а о свете подлинного искусства, помогающем увидеть широкую панораму жизни народной и проникнуть в глубины внутреннего мира отдельного человека. Это может дать только яркость художественного таланта, свет мысли, идеи, горение гражданской страсти.

От меры этого света зависит то, являются ли экранные образы лишь силуэтами, тенями, недалеко ушедшими от времен появления занимательного аттракциона — движущейся фотографии, или же они обретают рельефность, емкость, глубину и цветовое многообразие окружающего нас мира. Является ли экран (вспомним слова Маяковского) отображающим зеркалом, или увеличительным стеклом, или, скажем иначе, — прожектором, освещающим людям широкие перспективы, помогающим найти путь в жизни, в борьбе за лучшее будущее...

Фестиваль показал, что при всем различии идейных позиций, мировоззрений, художественных симпатий и устремлений самых разных мастеров из многих стран все заметнее их стремление согреть людей теплом своего искусства, озарить жизнь светом добрых мыслей, воспеть лучшее в людях, возвысить свой голос против того, что стоит на пути человеческого счастья и общественного прогресса. Все сильнее их единство в главном — в желании служить своим искусством делу мира между народами.

В этом сказалось влияние на кино преобладающего духа времени.

Девиз Московского фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» выразил самое передовое и главное в современном кинематографическом творчестве.

«Над Москвой взошла радуга светлого гуманистического киноискусства», — так выразил свои мысли о фестивале известный индийский режиссер Бимал Рой. Замечательно верное образное определение! Если представить вместе фильмы, показанные в эти дни в Москве посланцами чуть ли не всего мира, их можно уподобить радуге, светлой, озаряющей мир идеями добра и справедливости.

Да, эта радуга многоцветна. Как пестра она не только по различию стилей, художественных особенностей, но и по мыслям, идеям, стремлениям художников! За каждым фильмом — свое мировоззрение, своя позиция, свое понимание гуманизма. Мы увидели на фестивале и произведения, проникнутые идеями активной борьбы в защиту прав и достоинства человека, за освобождение людей и наций от всего, что мешает их счастью. Это гуманизм смелый, мужественный, воинственный. Были фильмы, не возвышающиеся над призывом к жалости и состраданию, произведения сентиментальные, умиленно-идиллические. В некоторых картинах мы увидели абстрактную трактовку борьбы добра и зла, подмену социального общечеловеческим.

Но прежде чем попробовать разобраться в этих оттенках, выражающих различные тенденции развития современного прогрессивного искусства, поставим вопрос: почему же эта радуга так высоко взошла именно над Москвой?

Весть о том, что международный кинофестиваль будет проведен в столице СССР, всколыхнула мировую кинообщественность. Его идея, его девиз, его демократический статут вызвали горячее одобрение в самых широких кругах работников киноискусства.

Интерес к фестивалю, надежды, которые на него возлагали, были связаны и с местом нашей страны в современном мировом развитии, и с ее огромными культурными завоеваниями, и с признанием, в частности, ее высокой роли в развитии мирового киноискусства.

И Московский фестиваль не обманул этих ожиданий.

То единодушие, с которым лучшей картиной фестиваля была признана «Судьба человека», чрезвычайно показательно. В этом фильме зарубежные мастера и кинокритики подчеркнули самые различные достоинства, самые разные черты и стороны. Но все сходились на одном: это произведение подлинного гуманизма, большой мысли, яркого кинематографического мастерства.

Оценка «Судьбы человека» на фестивале выразила не только успех этого произведения, стала не только признанием талантливости творения М. Шолохова, кинематографического дарования С. Бондарчука и съемочного коллектива картины. Это была победа всей линии развития советского кино, его основных творческих принципов, его метода, его славных традиций.

Нет нужды перечислять выдающиеся произведения советского кино, явившие миру силу и мощь нового искусства. Они обошли экраны мира и широко известны современному поколению кинематографистов. Но поистине замечательным добавлением к программе Московского фестиваля был показ картин, мало известных за рубежом. «Обломок империи» и «Окраина», «Элисо» и «Арсен», «Партийный билет» и «Комсомольск», «Подруги» и «Машенька», как и другие картины, показанные гостям, были живым свидетельством преемственности традиций советского кино. Они показали единство его идейных основ, плодотворность его метода, дающего простор для развития самых различных художественных стилей, творческих направлений, школ.

Каждое новое крупное достижение советского кино рождалось на почве широких и многообразных творческих поисков. И подобно тому, как «Чапаев» в свое время слил в сложном синтезе эпическую мощь «Броненосца» и глубокий психологизм «Матери», — в «Судьбе человека» на новой основе возродились чапаевские начала, обогащенные художественными завоеваниями фильмов последующих лет — от «Великого гражданина», «Члена правительства», «Молодой гвардии» до «Коммуниста» и «Поэмы о море».

Чапаевские начала в «Судьбе человека» проявились во многом — и в глубине разработки народного характера, и в слитности героя с судьбами, с борьбой своего народа, и в стремлении раскрыть идейные истоки подвига, и в оптимистической трактовке суровых трагических коллизий, и в общем жизнеутверждающем пафосе произведения. И это

закономерно, ибо метод Фурманова и братьев Васильевых, вдохновенно воспевших эпоху и героев гражданской войны, и метод Шолохова и Бондарчука, с такой художественной силой раскрывших события наших дней, облик нашего современника, едины. «Судьба человека» — это продолжение одной линии: линии народного, партийно-страстного, глубоко человечного искусства социалистического реализма. Это развитие традиций революционного социалистического гуманизма, исходящего из того, что счастье неотделимо от судеб народа, что это счастье завоевывается в борьбе.

Лучшие наши фильмы, поднимающие пласты огромных жизненных тем, ставящие в центр внимания жизнь труженика, служат вдохновляющим примером для честных и прогрессивно мыслящих художников всех стран. Влияние нашей художественной практики на развитие мирового кино далеко не ограничивается сферой узкопрофессиональных вопросов мастерства. Оно шире и глубже. Оно прежде всего в воздействии на идейное формирование художников. Опыт советского кино заставляет задумываться о том, какими средствами можно действеннее, активнее служить своим искусством людям, делу общественного прогресса.

Не случайно общими для многих фильмов последнего времени оказались темы минувшей войны, борьбы с фашизмом, той трагедии, которую пережило человечество и следы которой дают себя знать и по сей день.

Произведения, посвященные этому кругу тем, составляли самую большую группу картин фестиваля. Героические события, трагические конфликты, образы минувшей войны мы увидели в картинах «Орел», «Сквозь ветви — небо», «Приговор», «Ровно в 12». Этот круг тем решается в самых различных по жанру и стилю произведениях: здесь и народная трагедия «Судьба человека», и камерная, интимная, психологическая «Хиросима — моя любовь», и реалистическая драма «Дневник Анны Франк», и сатирическая трагикомедия «Мы — вундеркинды», и приключенческий фарс «Бабетта идет на войну».

Общим для большинства этих произведений является гневный протест против войны, стремление напомнить людям об ее ужасах и бедствиях, предостеречь от возвращения фашизма, осудить современные формы реакции.

Хорошо, что к темам разоблачения фашизма обращаются прогрессивные художники стран, где опасность его возрождения наиболее ощутима.

Кинематографисты ФРГ, несмотря на решение руководителей западногерманского кинопроизводства не участвовать в Московском фестивале, показали фильм «Мы — вундеркинды». Этот фильм был удостоен золотой медали.

«Да послужит эта история напоминанием для живущих» — гласит в финале картины надпись на могиле одного из действующих лиц. История, действительно, поучительна. Перед нами проходит около полувека жизни Германии, перелистываются страницы истории немецкого народа, возникают картины из жизни воинственного пруссачества, картины зарождения и краха гитлеризма, попыток возрождения фашизма в современной Западной Германии. Широкий обзор этих событий дается сквозь призму судеб нескольких героев. Их характеры обрисованы подробно и точно. Это живые люди, их ощущаешь, в них веришь. Задача охватить такой широкий материал нелегка. И первая особенность этой картины — умение сжато, компактно подать материал. За каждой сценой, за каждой деталью — художественное обобщение. Каждый эпизод имеет глубокое значение, глубокий подтекст. Коротенькая сцена в баре, и перед нами образ «пивных путчей», с которых началась позорная гитлеровская эпопея. Бытовой эпизод в реквизированном особняке, где обосновывается дорвавшийся до власти фашист, — и перед нами картина мерзости и низости тех, кто составлял опору гитлеровского строя.

Картина поставлена Куртом Гофманом в редком жанре трагикомедии. Она повествует о драматических судьбах людей, рассказывает о них серьезно, вдумчиво. И этот рассказ перемежается с острой сатирой, вызывающей неизменный смех зрителей. Едко, обличительно обрисована сомнительная семейка, где у мамаши пятеро детей, каждый от другого отца. Из лона этой семьи выходит один из главных персонажей фильма Бруно Тихес — аморальный подонок, выскочивший в «большие люди» при Гитлере, после войны пробавлявшийся спекуляцией и ныне вновь вынырнувший на поверхность в Западной Германии. Как остры сцены, характеризующие новые порядки, принесенные с собой тихесами! Выстроенные в шеренгу люди, равнение направо, взмах руки в гитлеровском приветствии, команда: «Начинаем собра-

ние работников интеллектуального труда». Такими сценами — острыми, выразительными наполнен этот фильм. Его авторы не ограничились раскрытием темы только в сюжете, в образах героев. Они ввели в ткань фильма своеобразные интермедии. Действие фильма комментируют эстрадные музыканты, исполняющие песенки и куплеты на мотивы века. Эта условная форма не разрывает драматической ткани повествования. Такие комментарии органичны. Они придают остроту звучанию основных сцен. Конферанс поставлен весело, остроумно, с блеском, напоминающим традиции театра Бертольта Брехта.

Но достоинство фильма не только в уничтожающей меткости сатиры. Он заставляет задуматься и о судьбах положительного героя. Позиция авторов сказалась и в том, как решена эта линия. Добрый и честный немецкий интеллигент терпит немало страданий. Его судьба заставляет поразмыслить о многом и не только современного немца — любого, кто предпочитал замыкаться в свою скорлупу и исповедовать заповедь «моя хата с краю».

Фильм утверждает мысль о том, что никто не может стоять в стороне от борьбы со злом. И его герой, интеллигентный обыватель, много лет являвшийся пассивной жертвой обстоятельств, логикой жизни подводится к активному протесту против реальной угрозы возрождения фашизма. Всем строем своих образов картина предостерегает людей от этой опасности.

Духом протеста против фашистского изуверства проникнута и показанная вне конкурса американская картина «Дневник Анны Франк».

На экране ожил один из страшных человеческих документов нашей эпохи — дневник еврейской девочки из Амстердама, замученной в гитлеровском лагере смерти. Два года до гибели она с родителями и их друзьями скрывалась от ареста, прячась на чердаке. Два года группа преследуемых, затравленных людей жила, притаившись, терпя муки оторванности от мира, скученности, голода. Два года длилось испытание страхом. Люди обратились в слух: не раздадутся ли шаги на лестнице, не остановится ли у входа полицейский автомобиль...

Подробно, скрупулезно, с обилием психологических деталей воспроизводит фильм эти тягучие дни, эту невыносимую обстановку. Единственным просветом служит слуховое окно в крыше — за ним вольное небо, облака, чайки. За этим окном яркое солнце сменяется осенним дождем, снегом и вновь солнцем. Идут годы, а люди все сидят, сбившись в маленьких клетушках, вздрагивая от каждого шороха, от каждого сигнала пронзительных сирен полицейских машин. Ночами они тайно слушают радио — военные сводки иногда приносят проблески надежды на освобождение. Но их убежище в любую минуту может быть раскрыто. В нижнее помещение склада забрался вор — он слышит шум наверху — донесет или не донесет? В дом зашел гитлеровский патруль. Солдаты совсем рядом, за тоненькой дощатой стеной. Слышно их дыхание. А тут, как на грех, зашумела кошка. Один из служащих склада заподозрил, что наверху творится что-то неладное. Выдаст или не выдаст?

Судьба людей все время на волоске. Это создает острое драматическое напряжение.

А главное, идет борьба внутренняя, борьба за сохранение стойкости, выдержки, человеческого достоинства. Не все в этой борьбе выдерживают. Есть и слабые, опустившиеся. Но жизнь идет. И в этих нечеловеческих условиях зарождается любовь Анны, любовь чистая и трогательная — первая любовь девушки, которая на наших глазах вошла на этот чердак совсем еще девочкой. Много горя и испытаний выпало на долю героини. И как светла и чиста осталась ее душа!

Глубоко и психологически тонко обрисовали сценаристы и постановщик картины Джордж Стивенс этот образ. Проникновенно сыграла роль Анны молодая актриса Милли Перкинс. Большого обаяния исполнен и образ отца Анны — стойкого, волевого, умного человека.

В страшных и жестоких испытаниях, о которых повествует фильм, побеждает человечность, побеждает мужество духа натур сильных и цельных. Побеждает солидарность людей. С какой самоотверженностью помогают скрывающимся простые люди, их голландские друзья!

Мы видим, как права Анна, успевшая за минуту до ареста сделать последнюю запись в своем дневнике: «Несмотря ни на что, я все-таки верю, что люди хорошие».

В этом большая гуманная идея фильма.

Поэтизируя людей, подобных Анне, ее отцу, их голландским друзьям, авторы не разработали достаточно рельефно намеченную ими очень интересную тему борьбы с мелким,

дрянным, слабым в самом человеке. Правда воспроизведения жизненных фактов требует от художника их идейно-эстетической оценки, а этого как раз в фильме недостает. Недостает ясно выраженного отношения художника к «мелким душам». На фильме лежит печать всепрощения человеческих слабостей, а ведь жалость и сострадание подчас бывают далеки от подлинного гуманизма.

Это слабые стороны фильма, который впрочем и при этих недостатках служит гневным обвинительным актом против фашизма и расовой ненависти.

Говоря о вкладе, вносимом прогрессивными фильмами в дело разоблачения фашизма и современную борьбу народов за мир, нужно отметить, что в трактовке этих больших тем мы увидели разную «меру освещенности» экрана. Были фильмы, обладающие прямым, ясным и сильным светом, и светом приглушенным, затененным, способным дать лишь контуры, и светом неровным, колеблющимся, как бы идущим из нескольких источников, и светом, замутненным различными помехами кинематографических штампов и избитых приемов.

Примером правдивой и мужественной трактовки темы героизма и стойкости людей в войне, оптимистического, жизнеутверждающего освещения даже самых тяжелых ее трагедий кроме «Судьбы человека» может служить показанный на фестивале польский фильм «Орел». В годину тяжелых испытаний в героях этой картины проявились те стороны и качества характеров, которые позволили им выстоять, победить. Исполнители главных ролей сумели раскрыть истоки мужества своих героев. Фильм проникнут глубокой и светлой верой в человека.

Но мы столкнулись также с произведениями, где высокое и человеческое в людях не раскрыто с должной силой. Сгущенно мрачными красками обрисованы партизаны и перипетии их неравной борьбы в югославском фильме «Сквозь ветви—небо». Печать камерности, узость взгляда на людей и события снизили звучание французского фильма «Приговор». Его персонажи — герои Сопротивления – не открылись нам во всей глубине человеческих помыслов, чувств, переживаний. Авторы картины в лучшем случае добиваются чувства сострадания. Трагедия группы бойцов Сопротивления не стала поводом для волнующего рассказа о величии человеческого духа. Лишь в финале фильм становится произведением патетическим.

Близок к «Приговору» по жизненному материалу чехословацкий фильм «Ровно в 12». Внутренне, художественно тема сопротивления словацкого населения оккупантам в этой картине не раскрыта. В центре повествования — история арестованных гитлеровцами заложников, переживания далеких от борьбы людей, случайно схваченных, ждущих расстрела. Это местный лавочник, приехавший на каникулы студент, жених, приведенный в застенок прямо со свадьбы, попавший по недоразумению в эту компанию фашистский прихвостень, проезжий старик крестьянин с маленьким внучком. Люди, как мы видим, самые разные, но среди них не нашлось ни одного, кто бы высоко пронес свое человеческое достоинство. Наоборот, перед нами проходят образы, выражающие человеческие слабости, страх, уныние, отрешенность, а подчас проявление низменных чувств и инстинктов. Могла ли при такой трактовке прозвучать тема народа, тема его благородной борьбы, сопротивления? Фильм не спасают и сцены появления партизан в финале. Они выглядят иллюстративным привеском.

Нет сомнения в добрых намерениях авторов этих фильмов. Но стремление подчеркнуть лишь тяготы войны, страдания людей, оправдать человеческие слабости, проявленные перед лицом опасности, снижает художественный результат. Это не гуманизм, а сентиментальная жалостливость. В трактовке больших народных тем нужна более высокая точка зрения на историю. Лишь это может дать художнику веру в неисчерпаемые силы народа, правильный ключ к соотношению индивидуального и общего, к раскрытию отдельного человека в широкой связи с жизнью и борьбой его народа.

Любовь к народу, глубокое понимание его нужд и запросов согревает многие фильмы фестиваля, в центре которых оказались большие социальные проблемы.

Среди этих произведений прежде всего хочется отметить получивший золотую медаль пакистанский фильм «Наступит день».

Обратившись к экранизации романа Рабиндраната Тагора, постановщик фильма режиссер Кардар нарисовал правдивую картину жизни бедной рыбацкой деревни начала века, познакомил нас с ее людьми, задыхающимися под гнетом жизненных тягот и нещадной эксплуатации. История семьи рыбака, всю жизнь копившего деньги на покупку лодки и надорвавшегося в непосильном труде, —

история несбывшейся мечты, сломленной жизнью, рассказана языком сурового, обличающего реализма.

Неторопливо, подчас излишне задерживая внимание на деталях, фильм ведет нас по жизни. Сколько новых для нас, неповторимо своеобразных национальных черт открывается в обычаях, бытовом укладе жизни, в характерах, в образе мыслей героев! И эти неповторимые особенности ярко подчеркивают общность судеб людей труда.

Фильм знакомит нас с одним из виновников людского горя, с перекупщиком рыбы —гладким, округлым человечком в длинном шелковом жилете, с часами на массивной цепочке. Под покровом мнимо добрых и патриархальных отношений он тянет из крестьян последние соки, наживается на их нищете, даже на их смерти.

Обличая виновников нищеты и голода, фильм с любовью рисует образы тружеников. С подкупающей естественностью сыграны роли главного героя, его матери, их соседей—крестьян. В этих темных, неграмотных людях светится внутреннее благородство. Мы видим проявления их высокой морали, их жизнелюбия, доброты, стойкости. И хотя в трактовке этих образов порой излишне подчеркивается покорность героев судьбе, их долготерпение—эти образы художественно раскрывают то, что в недрах народных зреют зерна протеста, что крепнет и ширится солидарность бедняков. Эту мысль подчеркивают и массовые народные сцены картины.

Не все в этом фильме заслуживает одинаково высокой оценки. В эпизодах болезни матери, смерти героя постановщик отдал известную дань натурализму. Несколько замедленным кажется ритм фильма. Но это, может быть, объясняется нашим восприятием кинозрелища. Возможно, что это произведение, рожденное на почве народной жизни и опирающееся на национальные художественные традиции, у пакистанских зрителей не вызовет таких претензий.

Важно отметить главное—молодая пакистанская кинематография сделала этим фильмом большой шаг вперед к разрыву со штампами коммерческого, развлекательного кинематографа. Создано произведение большой, гуманной мысли, произведение правдивое, реалистическое, ярко национальное по форме.

Только обращение к проблемам жизни с позиций интересов народа способно создать подлинно национальное произведение киноискусства. В этом, кроме фильма «Наступит день», еще раз убеждает и иракский фильм «Саид Эфенди» (режиссер Камаран Хусени) и показанный кинематографистами ОАР фильм «Джамиля».

В жизни скромного школьного учителя Саида Эфенди не происходит ничего выдающегося. Размеренно текут дни, заполненные работой, заботами о семье, поисками квартиры, иногда скромными радостями. Лишь несчастье с маленьким сынишкой и ссора с соседом-сапожником на время нарушают обычный ход жизни. Но в ее будничном потоке открывается многое — открывается человек, характер, среда.

С любовью к миру человеческих чувств и переживаний обрисован образ героя. То, как добр и сердечен этот человек, как он отзывчив к людям, как трогателен в дружбе, как горячо он любит семью, своих и чужих детей—во всем этом чувствуется сердечность пусть неопытных, но искренних, любящих свой народ художников.

Произведением иного общественного масштаба, иного стиля и темперамента является «Джамиля». Фильм посвящен освободительной борьбе алжирского народа. Уже в его запеве—публицистически ярком монтаже документальных кадров ощущается гнев, страсть, неприкрытая политическая тенденция авторов. Этой же интонацией проникнуто повествование о жизненном пути девушки, ставшей героиней партизанской борьбы, о ее подвиге, о ее мужественном единоборстве с военным трибуналом колонизаторов. Образ алжирской патриотки Джамили Бухиред, во многом перекликающийся с образами наших фильмов «Зоя» и «Радуга»,—большая удача фильма. Молодая актриса Махда донесла до зрителей волю, самоотверженность, идейную убежденность своей героини. Сцены подвига, сцены в тюрьме и особенно на суде достигают глубокого драматического звучания. Важно и то, что героиня действует в живой народной среде. Многие эпизодические роли, как и решение массовых сцен, передают характер, размах и накал освободительной борьбы в Алжире.

Картина исполнена гневного протеста против зверств оккупантов, напоена пафосом борьбы с захватчиками, пафосом борьбы за справедливое народное дело. Все эти большие и бесспорные достоинства картины, к сожалению, снижены рядом идейных и художественных просчетов, допущенных авторами.

На примере этого произведения особенно ясно видно, каким препятствием в развитии большой народной темы являются штампы, идущие от коммерческого кино. «Мертвый хватает живого» и в области формы и в области содержания. Сценарист картины и постановщик Е. Қамиль, стремясь к занимательности и динамичности действия, не поскупились на сцены, отдающие плохим детективом. Чего только нет в этом фильме—и таинственные похищения, и бесшумные пистолеты, и эффектная танцовщица, взрывающая бар во время офицерского кутежа, и столкновение автомобилей... Эти головокружительные эффекты выглядят неестественными, надуманными, особенно в соседстве с идущими рядом сценами, решенными реалистически, правдиво, убедительно... Неудачны грубо натуралистические сцены пыток в тюрьме. В духе штампованных «кинематографических злодеев» решены в фильме образы оккупантов.

Но просчеты авторов не только в этом. Думается, что они несколько упростили вопрос о расстановке классовых сил в национально-освободительной борьбе. Нарочитым и искусственным выглядит то, что богатый, связанный с французскими властями судья и представитель «золотой молодежи», бездельник и кутила неожиданно оказываются партизанами и подпольщиками. В жизни, в действительности вопрос о классовых интересах местной буржуазии подчас решается сложнее.

В некоторых сценах и рассуждениях героев звучат узконационалистические ноты.

Но сценарные и постановочные просчеты, как бы серьезны они ни были, отступают на задний план перед главным: фильм дает образ непокорившегося, сражающегося за свою свободу народа, дает мужественный и человечный портрет его героини.

Ясную, непреклонную позицию художников, действенность и мужественность их гуманизма особенно хочется подчеркнуть в связи с тем, что на фестивале были показаны и картины, гуманизм которых носил совсем иной характер. Немало фильмов было проникнуто идиллической сентиментальностью, желанием разжалобить, вызвать слезу умиления. Прежде всего художники, которым близки такие устремления, обратились к верному коньку—к образам трогательных малюток, к «слезам сирот» в самых различных их вариантах. Жюри фестиваля справедливо отметило серебряной медалью за режиссерскую работу с детьми английского постановщика Льюиса Джильберта, хотя общая направленность его фильма «Крик с улиц» («Слезы сирот»)—сентиментально-слезливая и во многом носящая характер рекламы буржуазных добродетелей—была очевидна. Жюри, на мой взгляд, так же справедливо прошло мимо душещипательного датского фильма «Матрос сходит на берег».

Но одно из решений жюри многим осталось непонятным. Пусть эти многие оказались бы в меньшинстве, если бы они были членами жюри, но об этом стоит сказать. Речь идет о японском фильме «Незабываемая тропинка», удостоенном диплома жюри фестиваля.

Японская кинематография не только мировой рекордсмен по количеству ежегодно выпускаемых фильмов. Прогрессивное японское кино известно своим умением остро ставить социальные вопросы, отточенным, великолепным художественным мастерством. Приходится удивляться тому, что оно было представлено на Московском фестивале этим посредственным фильмом.

Фабула фильма? Она наивна и сентиментальна. Судите сами: слепой мальчик-сирота воспитывается в обеспеченной семье деда. Он окружен любовью близких, заботами старшей сестры. Он учится музыке, проявляет большие способности. Но неожиданно эту идиллию потрясает конфликт: младшая сестренка тайно от всех научилась играть на скрипке. Взрослые обеспокоены: не травмирует ли это известие мальчика; ведь в семье появилась конкурентка скрипача. Девочке запрещают играть. Герой вскоре заболевает неизлечимой болезнью. Больше всего он страдает от того, что не может побывать в Токио, куда приехал Венский хор мальчиков, с одним из участников которого он переписывался. Но хор в полном составе приезжает к постели больного. Происходит трогательная встреча юных музыкантов, подружившихся по переписке. И когда герой умирает, переложенную им для скрипки песенку «Тропинка» вместе с Венским хором исполняет его талантливая сестренка, которая, оказывается, не зря научилась музыке...

Может быть, в этом фильме все же есть высокие качества? Драматургия? Она ординарна и неинтересна по форме. Это вялый рассказ старшей сестры о судьбе брата, рассказ, иллюстрируемый отдельными сценами из его жизни.

Режиссура? Она невыразительна, а в тех сценах, где постановщик натуралистически обыгрывает физические недостатки героя, вызывает чувство эстетического протеста.

Актерские образы? И этим фильм не блещет. Главный герой и его венский друг лишены обаяния и детской непосредственности. Образы большинства взрослых бледны.

Музыка? Может быть, она стала основой этого фильма о юном скрипаче? Но и это не так. Исполняемые по ходу действия музыкальные отрывки не вошли органично в драматургию картины и воспринимаются как вставные концертные номера.

Операторская работа? На ней лежит печать натуралистической фотографичности и слащавой красивости.

Справедливость требует упомянуть о живых черточках в этой картине. Живо и непосредственно сыграна небольшая роль младшей сестренки героя. Очевидны способности актрисы, исполняющей роль старшей сестры, но материал роли дал им проявиться лишь в очень небольшой мере. Привлекает мысль о дружбе японского и австрийского мальчиков, но эта дружба обрисована в слащаво-сентиментальных тонах.

Недостатки «Незабываемой тропинки»— не только результат художественной неполноценности сценария, невысокого вкуса постановщика, но и следствие обывательского понимания гуманизма как чего-то сердобольного, жалостливого, проповедующего идеи абстрактного человеколюбия.

Отзвуки подобного отвлеченного человеколюбия можно ощутить в таком далеком от розовых идиллий, в таком остром и горьком фильме, как «Ночи Кабирии». О нем много писалось в нашей прессе. Нет необходимости вдаваться в подробный разбор этого в высшей степени талантливого произведения. На мой взгляд, Феллини этой картиной сделал шаг вперед. Она человечнее, чем его же «Дорога». Показ дикости, моральной деградации, звериного одиночества, взгляд на окружающее сквозь призму патологических случаев и характеров сменились в этой картине рассказом о добром, внутренне чистом, раскрытом для любви и счастья человеке.

Вся жизненная драма героини—несчастной жертвы людской алчности и жестокости—ответ на вопросы о том, что управляет людьми в страшных джунглях современного западного города, и стоит ли человеку продолжать жить.

И если на первый вопрос Феллини ответил с огромной обличающей силой, силой художественной, зажигающей сердца зрителей верным и горячим чувством, то для такого же ответа на второй вопрос в картине многого не хватило.

Пройдя Дантовы круги мучений—унижения человеческого достоинства, крушения веры в близких, разочарования и в боге и в шарлатане—предсказателе судеб, и нового краха надежд на человеческую жизнь, исступленно прокричав очередному обманщику: «лучше убей меня!»—Кабирия в финале улыбнулась. Она нашла в себе силы жить. Что родило эту жизнелюбивую улыбку, улыбку, в которой заключен эмоциональный и философский итог повествования? Что увидела она в жизни светлого, хорошего, такого, что способно заронить искру новой надежды или заставить сказать подобно Анне Франк: «Несмотря ни на что, я все-таки верю, что люди хорошие»?

Мажорные ноты в финале—освещенный солнцем лес, веселая песенка беззаботной молодежи способны были пробудить в героине в эту минуту лишь свойственные человеку чувства органического протеста против смерти, чувство естественности, необходимости бытия, физического существования.

Только в себе самой, в природе своей натуры нашла Кабирия силы, чтобы улыбнуться, чтобы жить. Окружающий ее мир людей ни в чем, буквально ни в чем не помог ей. И эта подчеркнутая асоциальность трактовки образа отличает картину Феллини от лучших произведений его соотечественников—представителей неореалистической школы. В этих картинах, сколько бы грошей надежды ни оставалось у героев, их всегда давали люди, человеческое тепло, солидарность. И об этой солидарности униженных бедняков, тружеников следует прежде всего подумать, отвечая на вопрос, почему фильм «Ночи Кабирии», казалось бы, такой антиклерикальный, был удостоен премии католической церкви. Некоторые склонны объяснить этот факт маневром Ватикана—попыткой подкупить, привлечь на свою сторону талантливого художника. Возможно, что и это имело место. Но только ли в маневре дело? Не тот это случай! Бдительно стоя на страже религиозных догматов, католические деятели сочли возможным простить художнику его выпад против церкви и даже освятить этот фильм своей премией. За что? Ответ, думается, нужно искать в фило-

софии картины. В ней клерикалы могли найти подкрепление своим позициям. Пусть не в церкви, пусть в себе самой—только в себе самой нашла героиня силу выжить—ведь человек «сосуд божий». А общественные связи, солидарность и все прочее—это от лукавого. В условиях современного Запада, в странах, где так сильны позиции церкви, талантливая картина могла получить и такое идейное звучание. Скорее всего это произошло вопреки замыслу и стремлению автора. Но это произошло*.

Сложно, многоразлично, порой трудноуловимо, но всегда с решающей силой сказываются на результатах творчества общественные взгляды художников.

Эту разницу позиций, подходов к освещению и оценке явлений жизни мы явственно ощутили и в наиболее интересных фильмах фестиваля, посвященных извечным темам любви и семейных отношений.

В чехословацкой картине «Бегство из тени» и в английской «Путь в высшее общество» много общего по теме, фабульному развитию, художественной стилистике. Обе они решены в жанре психологической драмы, решены реалистически и интересно по мастерству. Они посвящены проблемам современной молодежи, любви, морали, выбора жизненного пути. Много общего в этих картинах и в расстановке сил, движущих драматические конфликты. В каждой из них действуют он, она, некто третий, стоящий на пути их любви. В обеих возникает столкновение молодых героев с родителями, ставится проблема отцов и детей.

В английском фильме—история молодого клерка Джо Лamптона, женившегося из-за денег и таким путем проложившего себе путь в высшее общество—один из вариантов многократно обыгранной ситуации. И жизненный стимул, и пути достижения цели, и моральный облик этого персонажа—традиционны. Его образ, решенный недостаточно глубоко, не мог прибавить ничего нового к тому, что с такой глубиной уже было раскрыто Стендалем в Жюльене Сореле, Бальзаком в Люсьене Шардоне, Мопассаном в Жорже Дюруа или Драйзером в Клайде Гриффитсе. Наиболее интересна в этом фильме жизненная драма Алисы Эйсджил,—стареющей, измученной жизнью женщины, любовь которой была принесена в жертву карьере героя. Эта драма поруганной любви, растоптанного чувства, окончившаяся гибелью героини, талантливо решена режиссером Джеком Клейтоном. Артистическое мастерство Симоны Синьоре, раскрывшей глубокий психологический подтекст этой роли, помогло создать образ рельефный, сильный, прозвучавший суровым обвинением миру лжи, корысти и продажности.

Авторы осуждают грязь и кровь, ценой которых покупается буржуазное преуспевание. Рисуя борьбу, страшную и жестокую, они—на стороне жертв, погубленных всемогущей силой денег. Но борьба идет в замкнутом мирке—ни один образ, ни одна мысль героев не выходит за его пределы. Ни один луч света подлинной человечности не проникает в это темное царство. Оно предстает прочным, незыблемым. Его критика половинчата. Авторы сбиваются на позиции объяснения естественности давно заведенного хода вещей, а подчас—даже оправдания управляющих этим миром законов и правопорядков. Ведь так естественно—говорит фильм,—что молодой человек, чья юность прошла в бедности и лишениях, стремится к красивой, обеспеченной жизни, к обществу богатых и счастливых людей. Это инстинктивное стремление многих. Единственный положительный персонаж картины—приятель и сослуживец Джо, Чарльз—воплощение буржуазного благоразумия, покорности. Его жизненный девиз—«всяк сверчок знай свой шесток». Представитель «высшего общества» всесильный делец Браун обрисован здравомыслящим, не лишенным демократизма и по-своему симпатичным человеком. По заведенному порядку вещей он противится браку дочери со скромным служащим, но, убедившись, что у этого молодого хищника острые зубы и крепкая хватка, принимает его в свою стаю. Конфликт отцов и детей разрешается по законам бизнеса. Противоречия снимаются благодаря предприимчивости героя. Его инициатива и настойчивость—лишь одно из проявлений частного предпринимательства. Его осуждение произносится шепотом, напоминает бесстрастную констатацию. Авторы фильма поступают как те врачи, которые считают своей задачей лишь назвать болезнь, указать на ее симптомы, но не лечить ее.

В «Бегстве из тени» старый конфликт отцов и детей наполнился новым содержанием, под-

* Картина «Ночи Кабирии» вызывает споры и разноречивые отзывы критиков и зрителей. Мы вернемся к его оценке в одном из следующих номеров журнала.—*Ред.*

сказанным жизнью, действительностью страны, строящей новое общество. За частным случаем видны большие обобщения. Семейно-психологическая драма стала поводом для большого разговора о новой морали, о новом строе чувств и человеческих отношений. Ни в постановке темы, ни в создании образов своих героев, ни в раскрытии конфликтов современной действительности авторы не могли опереться на большие литературные и кинематографические традиции. Они шли непроторенными путями, встречая много трудностей. В основном и решающем постановщику фильма Иржи Секвенсу эти трудности удалось преодолеть.

Мы ощущаем ясные и четкие воинственные позиции художника. В них—источник силы и страсти, с которыми этот фильм осуждает наследие старого, гнездящегося в сознании людей. Наибольшей художественной удачей фильма стал образ Коута—человека, лишившегося своей собственности, не принявшего новой жизни, не разоружившегося, живущего в мире старых идей и представлений. Артист Франтишек Смолик создал живой, яркий рисунок роли. Сухой, сдержанный, ироничный старик зловещ в своем активном отрицании всего того, что открыла его дочери Марте современная действительность. Психология собственничества раскрывается в сугубо семейном конфликте. Отец противится браку дочери с человеком нового мира. Для Коута дочь—собственность. Он не допускает мысли, что она может пойти по пути, не выбранному им самим. Он хочет сформировать ее характер по своему образу и подобию. Его вмешательство в судьбу девушки, настойчивое, вседневное, активное, способно сломать ее жизнь. Она доведена до грани самоубийства. Фильм гневно осуждает все то, что стоит за страшным образом старика, от чего веет тлетворным духом собственнической морали. Остро и выразительно обрисован образ темного дельца, которого Коут прочит в женихи своей дочери. Старое лезет из темных щелей, оно еще способно причинить много зла. И против старого гневно выступает фильм, рождая всем строем своих образов чувство гнева у зрителей.

Напряженный драматизм происходящей борьбы психологически точно раскрыт молодой актрисой Лидией Вендловой. Она донесла мучительные колебания, сомнения, сложную душевную борьбу героини. Она раскрыла мотивы ее поступков, подчас ложных шагов и вместе с тем заставила поверить в здоровые задатки ее натуры, в то новое и светлое, что уже успело войти в ее сознание и привело ее в ряды строителей новой жизни.

Сила фильма—в утверждении неодолимости нового. Эта мысль раскрывается не декларативно, не дидактически, а художественно, сквозь призму характеров, судеб, людских страстей.

То, что фильму справедливо присуждена золотая медаль на фестивале, не может служить щитом от критических стрел. Картина могла быть еще более действенной и впечатляющей, если бы авторы уделили большее внимание раскрытию душевного мира положительных героев. На образе Иржи, мужа Марты, лежит печать скучного резонерства. Актеру не удалось передать силу и значительность этого характера. Он обрисован однолинейно, невыразительно. Во многом схематичны образы родственников и друзей Иржи. И обстановка строительства, куда он уехал, воспроизведена так общо и так протокольно сухо, что она не передает поэзии труда героев, пафоса строительства новой жизни. В этих недостатках сказались трудности, связанные с эстетическим освоением нового жизненного материала. Проблема обрисовки нового героя, воссоздания красоты и поэзии его дела требует неустанных и активных творческих поисков.

В английском и чехословацком фильмах мы видели стремление художников поднять важные для дела воспитания молодежи проблемы. В одном из них авторские позиции не позволили их поставить достаточно остро и последовательно. В другом удалось достичь многого—и не только в осуждении отрицательных явлений жизни, не только в констатации сложности борьбы с ними, но и в утверждении положительного идеала.

Радостно, что в обоих случаях семейная драма послужила поводом не для камерных психологических этюдов, не для копания в мелочах быта, что обычно свойственно фильмам коммерческого кино, а для постановки больших и важных социальных вопросов. И в эту цитадель традиционных тем развлекательного кинематографа проникает новое, и здесь коммерческое кино начинает терять свои позиции.

На фестивале были представлены образчики и такого кинематографа. У заправил экранного бизнеса хватило ума не послать на фестиваль картины, явно противоречащие его

девизу. Мы не увидели распространенных на Западе гангстерских и эротических картин, фильмов ужасов или произведений, откровенно пропагандирующих реакционные идеи. Но соблазн продвинуть свою продукцию был велик. Кое-что—«самое безобидное»—все же прислали: авось понравится, авось купят. Ведь что только не случается в кинематографическом мире—и на советский экран изредка просачивается буржуазная киномакулатура вроде «Жениха для Лауры» или «Фанфар любви».

Мы вновь увидели образцы «чисто развлекательного» кинематографа.

В итальянской комедии «Зимние каникулы» перед нами—в который раз—предстал фешенебельный курорт со всем набором его развлечений: скачек, дансингов; знакомая галерея персонажей: богатых бездельников, аристократов, кинозвезд. Без тени сатиры, умиленно фильм предлагает полюбоваться на то, как развлекаются сливки общества, как беззаботно очаровательны их любовные проказы. В австрийском фильме «12 девушек и один мужчина» тоже отдых в горах, флирт, головокружительные виражи на лыжах, пестрые свитеры, стандартные улыбки девушек. В шведской картине «Подыскивается дача» опять отдых, но летний. И он заполнен флиртом, супружескими изменами. Английский фильм «Беззаботные влюбленные»—повторение избитой истории поисков молодой актрисой богатого жениха. Так же банальны ситуации австрийского фильма «Неполноценный брак». «Красивая», беззаботная жизнь, любовные похождения, супружеские измены—таков круг тем этих картин. Он обусловлен ставкой на мещанские вкусы. Стремление показать иллюзорный мир буржуазного счастья и благополучия, показать такое, что хоть на полтора часа было бы способно отвлечь зрителей от тягот и забот повседневности,—эта общность программных установок порождает удивительно унифицированный «международный» стандарт фабульных положений, сюжетных ходов, актерских амплуа, комедийных трюков. Они настолько лишены национальных признаков, что без вступительных титров трудно определить, в какой стране тот или другой фильм сделан. Картины подобного типа как бы собраны из стандартных деталей, построены по принципу детской игрушки «Конструктор», где из набора пластинок, кружков, треугольничков, болтиков можно собрать нечто похожее и на дом, и на мельницу, и на мотороллер.

Детали развлекательных фильмов столь похожи и так взаимозаменяемы, что если бы в суматохе фестиваля усталый механик перепутал коробки и вклеил бы в «Зимние каникулы» любую—подчеркиваем—любую сцену из «12 девушек», «Подыскивается дача» или «Беззаботных влюбленных», зрители этого бы даже не заметили. Они просто могли бы подумать, что на курорт приехали новые лица, завязались новые флирты, новые любовные путаницы, которые неизменно кончатся либо находкой жениха миллионера, либо примирением супругов, либо чем-нибудь столь же безмятежно-благополучным.

Но так ли уже бездумны и безобидны эти картины? Каждая из них незаметно протаскивает свою идейку, свою мораль. Всеми средствами лови богатого жениха—ведь успех и счастье только в деньгах, —твердит одна. Не суйся в высшее общество, если у тебя нет солидной чековой книжки,—поучает другая. Эти общие проповеди дополняются советами и по частным вопросам. Авторов шведского фильма занимает проблема «витаминизации» брака. Адюльтер—утверждают они—вносит разнообразие и остроту в супружеские отношения, способствует укреплению семьи. Пошлость, густая, липкая пошлость прет здесь из всех щелей. Она становится орудием развращения людей, средством проповеди взглядов, унижающих человеческое достоинство. Пошлость оборачивается средством дегуманизации искусства.

Жюри, критика, зрители были единодушны в оценке этих картин. Они потерпели полное фиаско на фестивале.

Приходится сожалеть, что многие обстоятельства заставляют таких замечательных актеров, как Де Сика, Альберто Сорди, Мишель Морган или Паула Весселн, играть в подобных фильмах, продавать популярность своих имен для чуждых подлинному искусству целей.

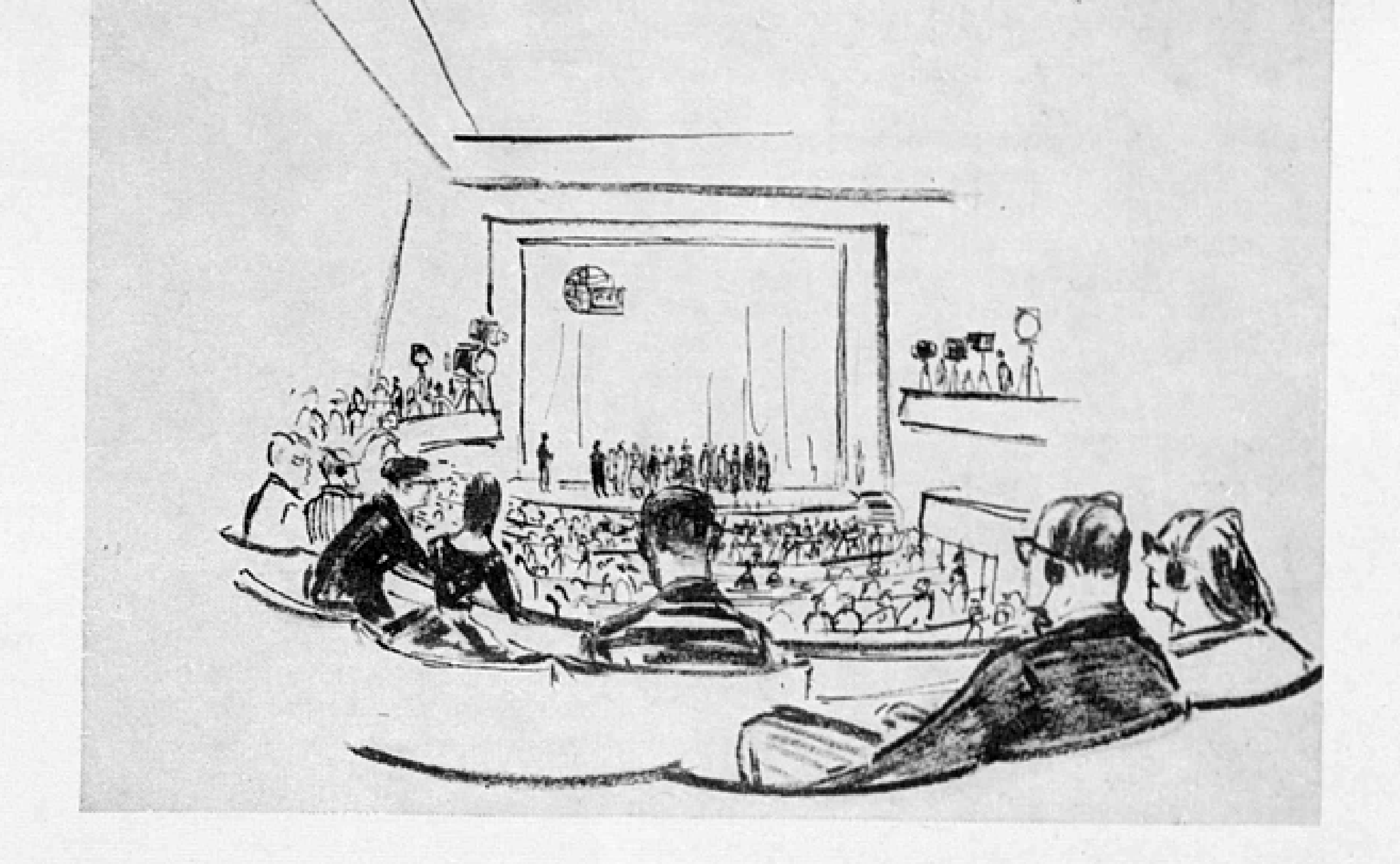
В этой связи несколько слов о фильме «Бабетта идет на войну». По своей направленности этот детективный фарс с участием популярной звезды Брижит Бардо лежит в общем русле развлекательного кинематографа. Жаль, что такой большой мастер, как Кристиан-Жак, разменивает свой талант на показ эвакуации веселого дома или на перипетии обольщения Бабеттой гитлеровского генерала. Но справедливость заставляет отметить, что этот фильм несет в себе интересные зерна—зерна галльского народного юмора, острой

сатиры. Думается, что даже так, как это сделано в фильме, напомнить о начальнике гестапо папаше Шульце сейчас вовсе не бесполезно в стране, где нашли гостеприимный приют гитлеровец Шпейдель и те, под чьим сапогом изнывала Франция в дни оккупации. В пределах жанра это напоминание сделано остро и своевременно. И это еще одно свидетельство того, что и внутри, казалось бы, чисто развлекательного кино заявляют о себе здоровые, прогрессивные тенденции.

Передовые тенденции побеждают в борьбе не только с антигуманистическим искусством. И в развитии прогрессивного направления немало своих трудностей и противоречий. Было бы неверно видеть их только в сфере мировоззрения, идейных позиций художников, в различии оттенков их гуманизма. Эти трудности дают себя знать и в творческих поисках новых форм искусства, новых средств раскрытия жизненного содержания, новых приемов кинематографической выразительности. Фестиваль показал, что реалистическому искусству становятся подвластны все более широкие сферы жизни. Оно все глубже проникает в окружающий мир, все полнее раскрывает жизнь человеческого духа.

Лучший фильм фестиваля—«Судьба человека»—явился новым шагом и в развитии образного языка кино. Участники фестиваля, киномастера и критики многих стран отметили смелое кинематографическое новаторство этого произведения—глубину и целостность режиссерского замысла, острую выразительность операторских решений, впечатляющую слитность звукозрительного ряда, великолепные детали и, главное, умение донести ход мысли героя, поставить зрителя на его место и тем самым усилить эмоциональное воздействие кинематографического повествования. Эти успехи были обусловлены тем, что поиски яркой и выразительной кинематографической формы подчинялись в этом фильме четкому творческому замыслу, были слиты воедино общностью идейных позиций всех его авторов, были одухотворены высокой, благородной мыслью.

Отрадно, что и в области профессионального мастерства советское кино показало на фестивале пример творческих исканий и плодотворных открытий, смело раздвигающих границы выразительных возможностей кинематографа. В этом смысле «Судьба человека», как и другие лучшие наши фильмы последнего времени, продолжает славные традиции советского киноискусства, всегда ищущего, неуспокоенного, идущего вперед, новаторского по своему духу.



Московский фестиваль запечатлен в сотнях фотоснимков, а также в материалах кинохроники, которые вошли в специальный документальный фильм, посвященный международному смотру киноискусства. Множество рисунков осталось в блокнотах художников, побывавших на фестивале. Публикуем некоторые из этих зарисовок.

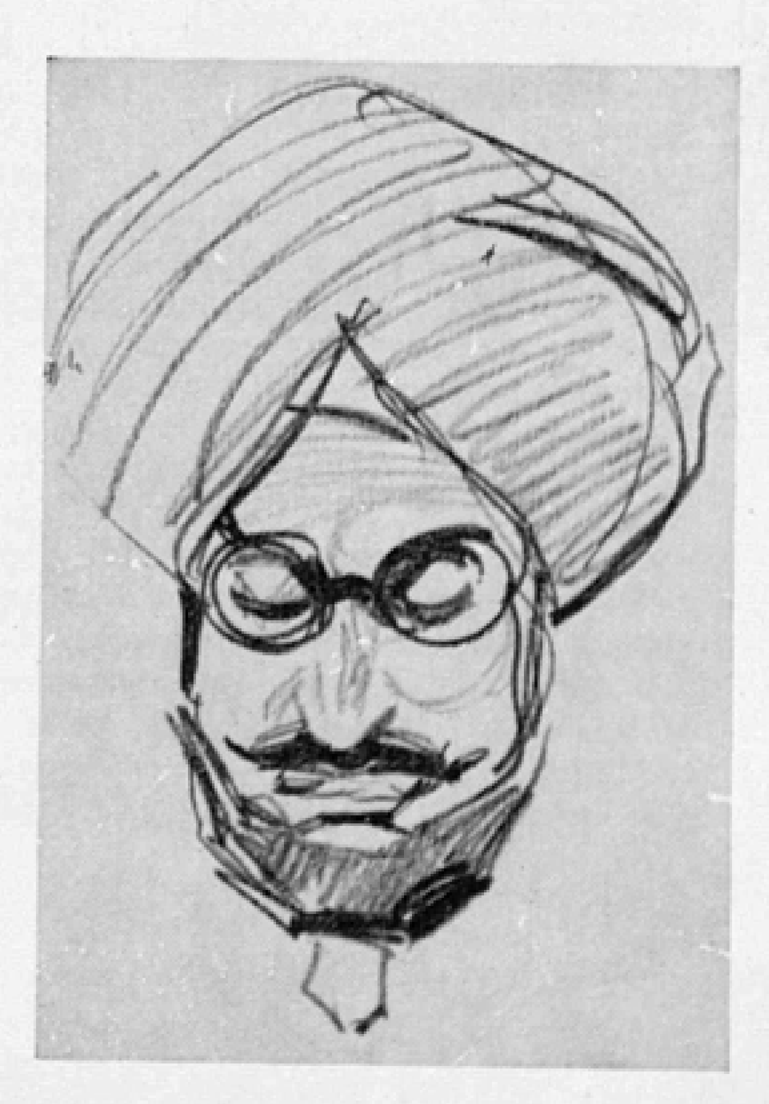
Вверху — рисунок художника Л. Шенгелия — общий вид зала Кремлевского театра перед просмотром фестивального фильма.

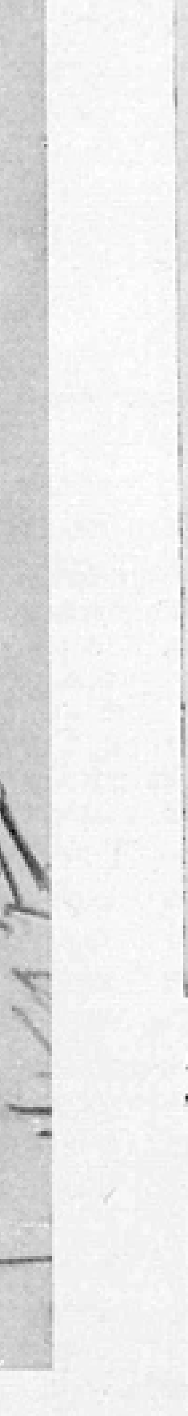
Внизу и на следующей странице — рисунки художника П. Бунина — портреты участников и гостей фестиваля.



Итальянская артистка Джульетта Мазина

Индийский режиссер Раджендра Сингх





Польская артистка
Люцина Винницка



Японский режиссер
Киохико Усихара



Французский режиссер
Луи Куни

Йорис Ивенс

Впечатления, мысли, надежды

Мои заметки не претендуют на какие-то глубокие обобщения: это скорее впечатления от просмотра примерно семи десятков документальных и научно-популярных картин различного метража, входивших в программу Московского международного фестиваля.

Отрадно, что большинство из них по своей тематике и реалистическому отображению действительности соответствовало высокому девизу фестиваля.

Вполне заслуженно получил первую премию—золотую медаль—фильм «Строительство канала Бак Хинг Хай», представленный молодой кинематографией Демократической Республики Вьетнам (режиссер Буй Динг Хак). Он сделан необычайно интересно и своеобразно.

Надо сказать, что на фестивальных экранах прошло немало «строительных» картин: о том, как воздвигаются города, плотины, заводы и т. д. Но именно вьетнамской картине свойственны особая свежесть восприятия жизненного материала, оригинальность решения темы. Оператор фильма видит окружающую действительность как-то очень по-своему. Его камера всегда в гуще народа, человек-труженик у него всегда на первом плане.

И вообще весь фильм «Строительство канала» очень человечен.

Выразительно показаны в нем трудовые подвиги народа молодой республики, строящей новую жизнь. А строить приходится чуть ли не голыми руками. Верно подмечены кинодокументалистами штрихи, характеризующие изобретательность, природную смекалку народа, который создает разные хитроумные приспособления, облегчающие труд

Большое достоинство фильма—лаконичность, строгость отбора материала. Его авторы не повторяются в приемах. Они сумели вдумчиво и тонко отобразить самые существенные черты процесса народной стройки.

Мне нравится некоторая лапидарность стиля картины. Режиссер Буй Динг Хак и его творческий коллектив в коротком фильме рассказали больше, чем некоторые любители многословия в кинолентах гораздо более длинных.

Советский фильм «Покорители моря», сделанный моим давнишним другом Романом Карменом совместно с азербайджанскими кинематографистами, произвел на меня большое впечатление. Он обладает огромной эмоциональной выразительностью, быть может, потому, что мы воочию можем увидеть в нем благородный человеческий подвиг—острую борьбу с силами стихии. Поражает и операторское мастерство: подобные съемки шторма редко можно встретить в документальном кино. И тем ценнее то, что даже в этой трудной обстановке человек всегда показан на переднем плане.

Роман Кармен вторично обращается к теме нефтяников Каспийского моря, и, на мой взгляд, это второе его кинопроизведение и по замыслу и по воплощению выше первого.

Во многих отношениях интересен полнометражный широкоэкранный документальный фильм «Властители леса» (режиссеры Ганс Сильман и Анри Брант, продюсер Анри Сторк). Прекрасен цвет, великолепна трудная и опасная работа операторов, запечатлевших для зрителей сцены из жизни джунглей Бельгийского Конго. Отлично снят мир животных и птиц—властителей леса и степи. Но нельзя не пожалеть, что авторы фильма не показали, «обошли» повседневную жизнь и труд людей. Фильм чрезмерно перегружен всяческими танцами негров. По правде сказать, мне бы очень хотелось увидеть наконец хотя бы один фильм об Африке без танцующих негров. Не следует забывать, что народы Африки в наш век поднимаются во весь свой могучий рост. И съемочной группе бельгийской картины не следовало закрывать глаза на те грандиозные

события, те сдвиги в истории человеческого общества, какие сейчас свершаются в Африке.

Хочется сказать несколько слов еще об одном фильме—французской научно-популярной картине «Диагноз» режиссера Анри Фабиани. Он подлинно гуманистичен, хотя посвящен узкомедицинской теме—операции на сердце. В поговорках всех народов мира понятие «сердце», как символ, неотделимо от понятий «жизнь», «любовь», «мужество». Мне кажется очень интересным то, что в картине Фабиани сердце перестает быть отвлеченным символом. Оно становится как бы действующим лицом фильма, его участником, переживающим драматическую ситуацию.

Достоинство этого фильма в том, что он сумел безупречно в техническом отношении и очень эмоционально показать драматизм борьбы за жизнь человека.

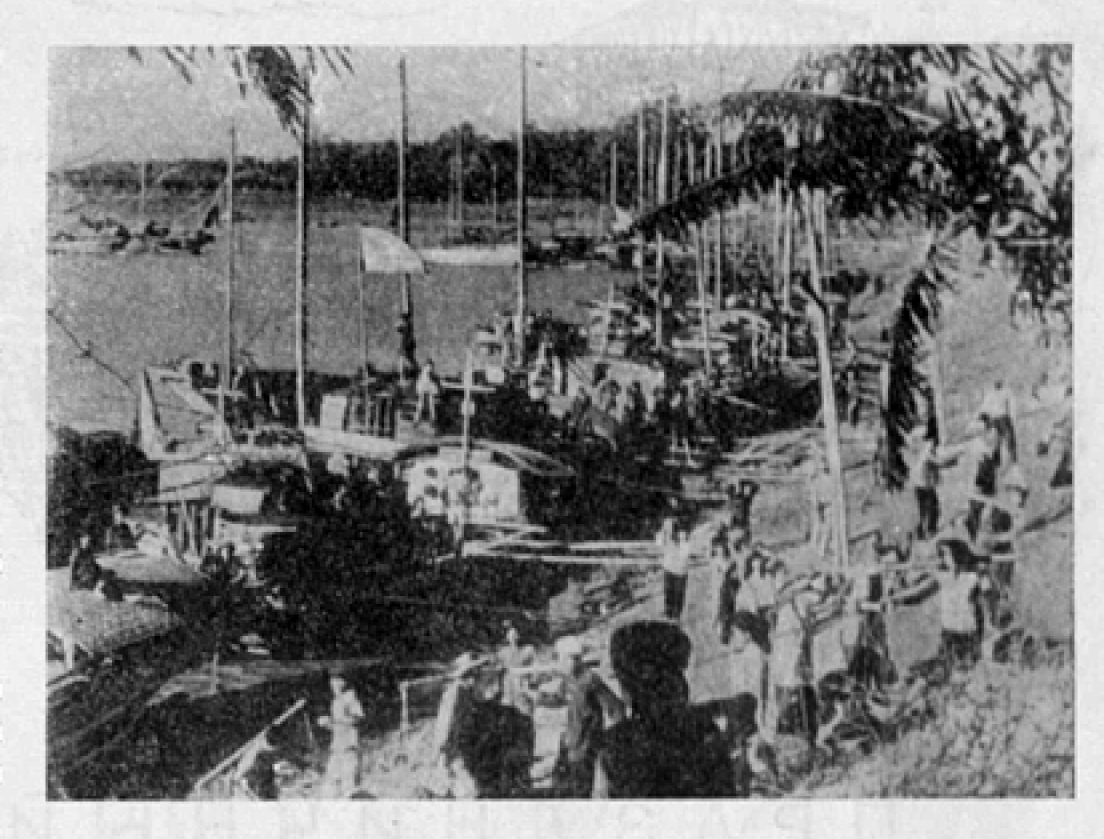
Диплом Советского Комитета защиты мира получил на фестивале японский фильм «Тысяча бумажных журавлей», поднимающий свой голос против атомной войны. Он привлекателен и тем, что в нем есть хорошая сценарная основа, и тем, что в нем играют актеры — дети и взрослые, и тем, что он доказывает многообразие стилистических возможностей документального кино. И я надеюсь, что некоторые кинематографисты будут развивать свою работу именно в этом направлении.

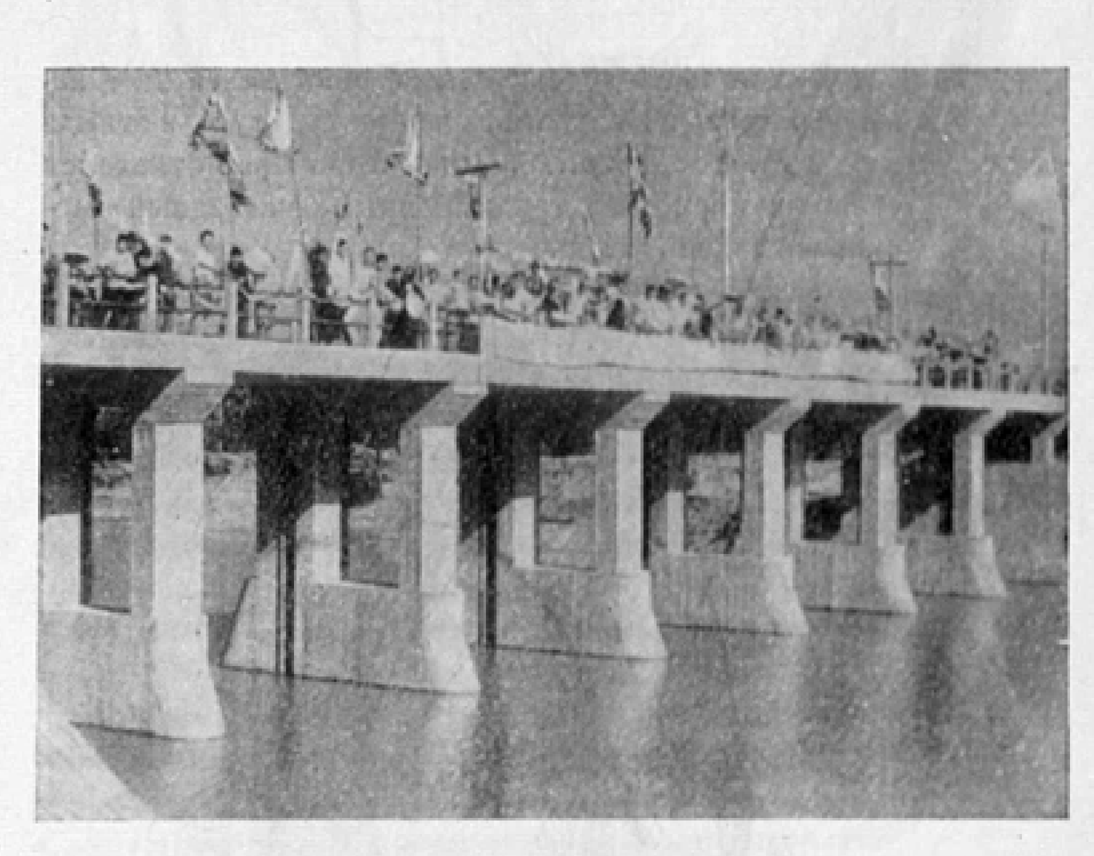
Среди множества документальных и научно-популярных фильмов, появившихся на экранах фестиваля, были, естественно, произведения разного уровня, разного качества.

Некоторые молодые государства представили ряд фильмов, изображающих жизнь «туристически» бегло, поверхностно. Было много фильмов чисто описательных. В них воображение и чувства авторов молчали. Конечно, нужны и описательные фильмы. Но еще более необходимы фильмы страстные, насыщенные эмоциями, чувствами, идеями. И, уж конечно, автор документального фильма должен иметь с в о е отношение к современности, к окружающей его действительности, к людям, которых он показывает.

Мне представляются наиболее ценными короткие фильмы, где мысли и наблюдения выражены с лаконизмом подлинного искусства. Длинные, собирательные, так сказать, «энциклопедические» документальные картины часто оказываются более слабыми с точки зрения их воздействия на зрителя.

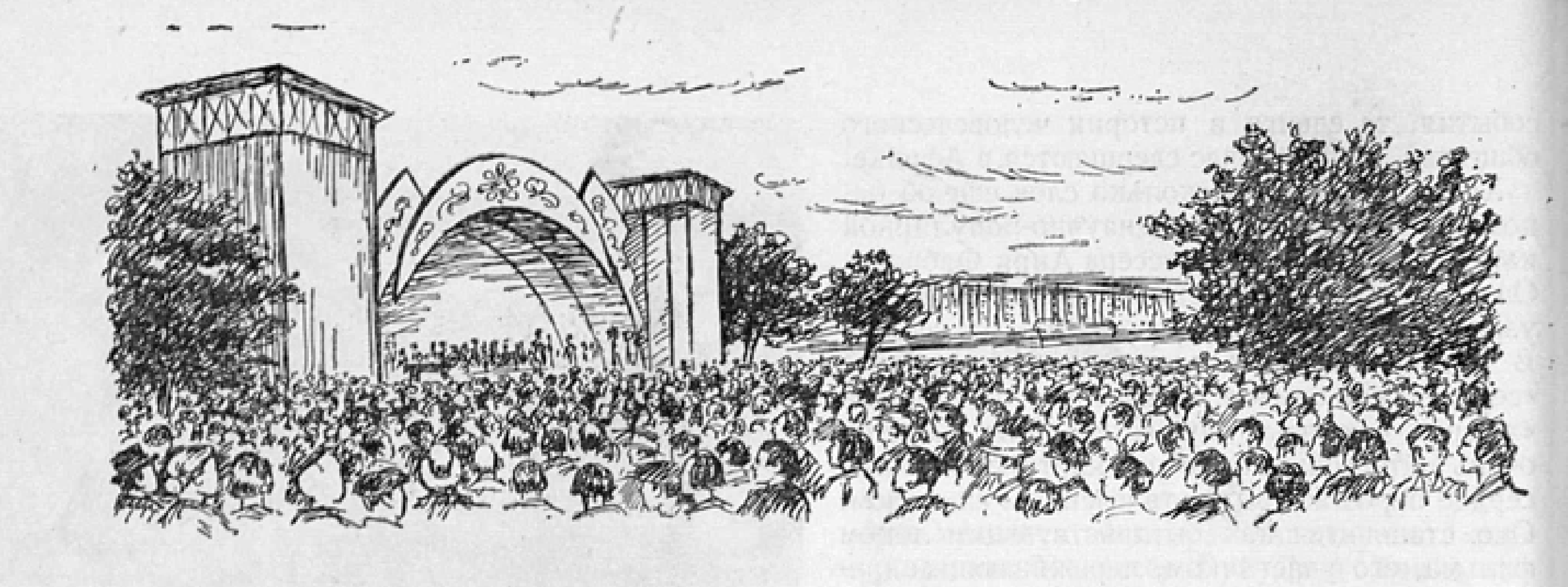
Перед кинодокументалистами открыты широкие и разнообразные пути. Они—в первых рядах кинематографистов, воспроизводящих облик нашей современности. Московский фестиваль позволил с новой силой ощутить значение их творчества.





СТРОИТЕЛЬСТВО КАНАЛА БАК ХИНГ ХАЙ

Один из важных итогов этого фестиваля состоит в том, что в его программе были показаны многочисленные документальные и научные фильмы, которые помогают народам осознать свои силы в борьбе за мир, острее ненавидеть войну, радоваться жизни, узнавать и понимать другие народы, укреплять дружбу между всеми странами мира.



ПРАЗДНИЧНЫЙ ДЕНЬ

Десятки тысяч москвичей устремились в этот памятный вечер в Центральный парк культуры и отдыха имени М. Горького... Там во второй раз отмечался становящийся уже традиционным ежегодный Московский день кино.



Выступает Борис Андреев...

В этом году праздник был особенно торжественным. Его проведение было связано с сорокалетием советской кинематографии. Еще более широкое значение придавало ему присутствие многочисленных деятелей кинематографии зарубежных стран— участников и гостей Международного кинофестиваля.

Московский день кино проходил как творческий отчет деятелей киноискусства перед зрителями. На огромной территории парка состоялось много интересных встреч зрителей с теми, кто создает кинофильмы —кинодраматургами, артистами, режиссерами, операторами.

Праздник начался своего рода прологом. За несколько часов до его начала по направлению к парку двинулась колонна автомашин—передвижная выставка, посвященная работе киностудий. У входа в парк участников праздника встречали шуточными приветствиями Б. Андреев, М. Жаров, Э. Быстрицкая, Л. Смирнова и другие популярные артисты кино.

Как будет развиваться важнейшее из искусств в семилетке? О перспективах развития советского кино рассказали собравшимся на Большом массовом поле искусствовед Р. Юренев и режиссер С. Ростоцкий. Вслед за ними на эстраду поднялись режиссеры Г. Рошаль, артисты Б. Андреев, М. Ладынина, К. Лучко, О. Стриженов, И. Макарова, М. Бернес и другие. Они сообщили о своих творческих планах, артисты исполнили песни из кинофильмов.

РИСУНКИ А. КОСТОМОЛОЦКОГО

Интересно было послушать рассказы старейших работников кино—режиссеров и операторов, делавших первые советские документальные съемки, участников постановок первых советских картин.

Многие зрители с увлечением прослушали рассказы режиссеров и операторов В. Шнейдерова, Р. Кармена, В. Ешурина, В. Кочеткова о совершенных ими путешествиях с киноаппаратами по разным странам мира. Тут же демонстрировались видовые и географические фильмы.

Не забыто было на празднике искусство рисованного и кукольного фильма. Режиссеры и художники студии «Союзмультфильм» беседовали со зрителями о том, как создается мультипликация, показывали свои новые работы.

В «Клубе интересных встреч» кинолюбители показывали свои новые работы, представленные на конкурс Московского дня кино. В оценке этих работ принимали участие и зрители.

Вечером в Зеленом театре началось торжественное заседание, посвященное Московскому дню кино. За длинным столом заняли места деятели советского киноискусства, гости из зарубежных стран.



У микрофона—Михаил Жаров... Сидят (слева направо): Сергей Бондарчук, Григорий Рошаль, Ирина Скобцева.

Зрители узнают любимых советских артистов, называют имена исполнителей ролей в иностранных фильмах:

—Скобцева, Быстрицкая, Бондарчук... Джульетта Мазина... «Баскетболистка»—Цинь И... Марина Влади—«Колдунья»... Махда—«Джамиля»...

Министр культуры СССР Н. Михайлов сердечно приветствует собравшихся, говорит о славном пути, пройденном советской кинематографией за четыре десятилетия со дня выхода ленинского декрета о национализации кинопромышленности. С приветствием выступает секретарь МГК КПСС Е. Рагозин. Режиссер А. Згуриди в своем выступлении напоминает об огромном влиянии советской кинематографии на прогрессивное киноискусство всего мира.



Олег Стриженов рассказывает о своих новых ролях.

От имени зарубежных гостей выступали глава китайской делегации на Международном кинофестивале Ситу Хуай-минь, глава польской делегации Ежи Левиковский, французская киноартистка Николь Курсель.

Вечер в Зеленом театре закончился концертом, в котором приняли участие и зарубежные гости.

А когда стемнело, Центральный парк культуры и отдыха превратился в огромный кинотеатр с несколькими экранами на открытом воздухе. Были показаны новый художественный фильм Киевской студии имени А. Довженко «Небо зовет», советско-китайский научно-популярный фильм «Тропою джунглей», документальные, научные, мультипликационные фильмы.

ДИАЛОГИ С ТОВАРИЩАМИ ПО ИСКУССТВУ

Редакция журнала «Искусство кино» обратилась к мастерам советского киноискусства С. Юткевичу, С. Герасимову, И. Копалину, К. Ярматову с предложением обменяться мыслями с гостями Москвы, зарубежными кинематографистами Торольдом Дикинсоном (Англия), Кристиан-Жаком, Полем Павьо (Франция), Бималом Роем (Индия) о насущных проблемах кинематографии.

Публикуем живую запись этих бесед.

Бороться за идеи мира и прогресса!

С. ЮТКЕВИЧ. Я рад видеть вас в Москве, г-н Дикинсон!

Т. ДИКИНСОН. И я очень рад снова встретиться с советскими кинематографистами. Вы помните, наша первая встреча состоялась в Париже, на первом конгрессе авторов фильмов. Это было весьма полезное собеседование, и очень жалко, что мы не продолжили такое хорошее начинание.

С. ЮТКЕВИЧ. Да, мы с Сергеем Васильевым также сохранили приятные воспоминания о дискуссиях с нашими зарубежными коллегами. Мы также считаем, что эта первая встреча режиссеров и сценаристов принесла всем нам большую пользу. К сожалению, организационный комитет, который мы тогда избрали, не смог найти средств для того, чтобы продолжить эти наши встречи.

Режиссер Ле Шануа мне сказал, что одно время существовал проект устроить вторую встречу в рамках Венецианского фестиваля, но, к сожалению, мы не получили подтверждения этому приглашению.

Воспользуемся тем, что мы снова встретились в Москве, и продолжим ту дружескую беседу, которую начали несколько лет назад.

Но прежде чем задать вам несколько интересующих меня вопросов, я бы хотел узнать, над чем вы работаете сейчас?

Т. ДИКИНСОН. Сейчас я руковожу отделом кино при Организации Объединенных Наций, но это не значит, что я бросил свою профессию режиссера. Вы, наверно, видели на Московском фестивале наш фильм «Человек — хозяин земли». Я принимал участие в разработке замысла этого фильма, в его монтаже и осуществлял то, что у вас, кажется, называется художественным руководством.

С. ЮТКЕВИЧ. Я, конечно, видел этот фильм и нахожу его полезным для пропаганды идей мирного сосуществования и ознакомления широкого круга зрителей с жизнью народов разных стран. Вы, вероятно, знаете, что в нашей стране мы руководствуемся в области кинематографии указаниями В. И. Ленина, подчеркнувшего важность и необходимость показа зрителям прежде всего фильмов, посвященных правдивому освещению быта, культуры, экономики народов всего мира. Вам это должно быть известно, так как вы ведь являетеся одним из авторов вышедшей в Англии «Истории советского кино»...

Т. ДИКИНСОН. Да, но это очень небольшая книжка, хотя, кажется, единственная на английском языке на эту тему. Я написал ее в 1946 году в сотрудничестве с Катрин Ля Рош. Мне принадлежит первая часть, посвященная советскому немому кино; Катрин Ля Рош описала звуковой период.

С. ЮТКЕВИЧ. А до того, как вы начали заниматься документальным кино, вы ведь поставили ряд художественных фильмов? Я видел два из них — «Газовый свет» и «Высота 418 не отвечает». Если я не ошибаюсь, вы сделали также фильм по повести Пушкина «Пиковая дама»?

Т. ДИКИНСОН. Знаете ли, хотя мы старались быть верными оригиналу, это получился чисто английский фильм. Те русские зрители, которые его видели, много смеялись. Но во Франции и в Англии он имел большой успех. У меня был очень хороший художник, который настолько точно воспроизвел внутренний вид собора, что, когда теперь я в Москве увидел кремлевские церкви, мне показалось, что я вновь погрузился в атмосферу фильма.

С. ЮТКЕВИЧ. Но действие повести Пушкина происходит в Петербурге, а не в Москве!

Т. ДИКИНСОН. Ну, я думаю, что атмосфера собора везде одинакова. Впрочем, если я и не точно воспроизвел русский быт, то я старался передать дух и стиль повести Пушкина.

Вообще же в художественной кинематографии мне довелось работать в основном на исторической



СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ (слева) И ТОРОЛЬД ДИКИНСОН

тематике. Может быть, потому я так люблю документальное кино, что оно дало мне возможность работать над более волнующими меня современными темами. Так случилось во время гражданской войны в Испании, где я снял несколько документальных фильмов, и во время второй мировой войны в Англии, где я поставил несколько учебно-инструктивных картин для армии. Кстати, по этому поводу у нас возникли споры, когда я посетил вашу студию документальных фильмов. Советские кинематографисты рассказали нам, что они в принципе категорически против участия актеров в такого рода фильмах. Я считаю эту точку зрения слишком узкой.

С. ЮТКЕВИЧ. Мне кажется, наши кинодокументалисты правы. Так называемая хроникальная и документальная кинематография имеет свои способы выразительности, отличные от игрового, художественного кино, и это отнюдь не сужает ее творческих возможностей. Мы имеем в этой области хорошие традиции, идущие еще от Дзиги Вертова, и мы не собираемся их нарушать.

Т. ДИКИНСОН. Но как же вы можете создать образ человека, не прибегая к помощи актера?

С. ЮТКЕВИЧ. Я не специалист в области документального кино, хотя очень люблю его и несколько раз пробовал работать в нем, но полагаю, что образ человека может быть создан совсем иными средствами. В документальном фильме в распоряжении автора и режиссера подлинные, живые люди, либо подсмотренные в их реальной практике, либо интервьюируемые киноаппаратом так же, как это делает журналист в очерке.

Кроме того, нужно не забывать и такое мощное средство выразительности, как монтаж. Надеюсь, вы все-таки согласитесь с тем, что сила документального кино прежде всего в его фактичности, подлинности события. Так, например, поступал и ваш прославленный документалист Флаэрти, фильмы которого я очень люблю.

Т. ДИКИНСОН. Да, в этом вы правы. Флаэрти как раз постигла неудача в фильме, который он снимал в Индии с Золтаном Корда по рассказу Киплинга. Они очень долго поджидали кадры, где стадо слонов сметает все на своем пути, но в конце концов фирма запротестовала против бесцельной, с ее точки зрения, траты времени и денег и заставила всю группу вернуться в Лондон. Там они и сняли недостающие кадры, но уже с резиновыми слонами, и получилось очень плохо.

Однако вернемся к проблеме человеческого образа. Не кажется ли вам, что если в документальном фильме надо изобразить нечто более сложное в поведении человека, в обрисовке его чувств, то нужно не бояться привлекать актеров? Я приведу вам пример из нашего фильма «Человек — хозяин земли». Помните, там есть эпизод с пчеловодом, у которого пчелы умирают от ядовитых

испарений атомной станции. Случай — подлинный, но человек, с которым это произошло, был настолько застенчив и так решительно отказался участвовать в съемках, что мы были вынуждены искать ему замену. Тогда мы обратились к одному норвежскому актеру (кстати, это был актер оперетты) и предложили сыграть эту роль пчеловода. Он вел себя на экране так естественно, что, уверяю вас, почти все сто процентов зрителей и не подозревают, что это актер, и принимают его за персонажа, выхваченного из жизни.

С. ЮТКЕВИЧ. Признаюсь, я и сам был такого же мнения. Но отдельные исключения все же не могут поколебать моей убежденности в основных принципах документального кино.

Я согласен только с тем, что к этому вопросу не надо подходить догматически. Ведь ваш фильм нельзя назвать документальным. Это разновидность пропагандистского фильма, и я полагаю, что в этом жанре можно и должно пользоваться самыми различными способами воздействия на зрителя.

Т. ДИКИНСОН. В том числе, например, даже и мультипликацией. Так, в нашем новом фильме, который мы собираемся снимать силами ООН, посвященном важной проблеме улучшения жизненного уровня в различных странах, мы намерены широко использовать как подлинные документы, так и, если это понадобится, инсценировки. Я вообще являюсь сторонником широкого понимания кинематографии и не хотел бы замыкать ее в узкие рамки привычных жанров. Я считаю, что и художественные фильмы могут сниматься без актеров, как, например, понравившийся всем нам пакистанский фильм «Наступит день».

С. ЮТКЕВИЧ. Действительно трудно определить, действуют там настоящие рыбаки или актеры. Я думаю, авторы применили метод, которым часто пользуемся мы, советские кинематографисты, и итальянские неореалисты. Мы смело и свободно соединяем в наших фильмах как профессиональных актеров, так и «людей с улицы». Но вы согласитесь, вероятно, с тем, что, например, такой фильм, как «Похитители велосипедов», нельзя назвать документальным, хотя Витторио де Сика пригласил играть главную роль в нем настоящего безработного. Да и чудесного мальчугана вряд ли можно причислить к профессиональным актерам...

Но меня сейчас интересует ваша новая работа. У вас есть уже сценарий будущего фильма, который вы будете снимать?

Т. ДИКИНСОН. Нет, только общий замысел. Сценарную разработку мы будем производить на подлинных местах действия, в тех странах, куда мы разошлем группы киноработников. Тему фильма я считаю чрезвычайно важной. Мы хотим коллективно бороться средствами кино за повышение уровня жизни простого человека. Мы хотим показать и хорошее и плохое, борьбу между добром и злом, осудить методы колониализма. Между прочим, проведенное нами обследование показало, что условия жизни в капиталистических странах бывают еще хуже, чем в колониальных.

С. ЮТКЕВИЧ. Я полагаю, что методы капиталистической и колониальной эксплуатации одинаково приводят к отрицательным результатам.

Т. ДИКИНСОН. По-моему, все же существует разница. Мы находим, что коррупция еще более велика в капиталистической стране, чем в колониальной. Дело в том, что иногда среди колонизаторов встречаются люди, которые все же пытаются сделать и добрые дела.

С. ЮТКЕВИЧ. Вряд ли отдельные «добрые люди» способны в чем-либо исправить гнилую и позорную систему колониального господства. Но не будем вести спор на политические темы. Я хочу лишь пожелать, чтобы ваш фильм возможно более правдиво и объективно отразил существующее положение вещей и тем самым принес пользу той общей задаче, которая стоит и перед ООН, — помочь народам окончательно освободиться от всех видов колониального порабощения. Кажется, в фильме, который вы задумали, будут принимать участие кинематографисты различных стран?

Т. ДИКИНСОН. Да, я придаю большое значение интернациональному сотрудничеству в нашей профессии. Нужно, чтобы побольше режиссеров разных стран ездили не только в гости друг к другу, но и снимали фильмы о других странах. Например, был хороший опыт Жана Ренуара, который снял в Индии фильм «Река».

Быть может, он и не сумел так глубоко проникнуть в жизнь и дух народа, как это сделал бы индийский режиссер. Но все же фильм получился очень интересным и доброжелательно показал страну с позиций крупного иностранного художника.

С. ЮТКЕВИЧ. Совершенно с вами согласен. Мы также придаем большое значение международному сотрудничеству кинематографистов и понимаем совместные постановки не так узко, как на Западе, то есть не только как коммерческое содружество, а прежде всего как возможность взаимного творческого обогащения и расширения личных контактов между художниками различных национальных кинематографий.

Т. ДИКИНСОН. Помните, как на нашем парижском съезде молодой мексиканский режиссер Бенито Алазраки, поставивший интересный фильм «Корни», хорошо говорил о вашем режиссере

Сергее Михайловиче Эйзенштейне? Он сказал, что Эйзенштейн открыл перед ними, мексиканцами, их страну, ее культуру, ее красоту. Он способствовал своим фильмом зарождению подлинно национальной мексиканской кинематографии. Вот таким, вероятно, и должно быть содружество кинематографистов.

Я вообще считаю, что нужно расширить национальные рамки киноискусства. Иногда, например, национальная кинопромышленность давит на художника настолько, что не позволяет ему критиковать недостатки своей страны. Так случилось, например, у нас в Англии, где нашлись некоторые теоретики, утверждающие, что жизнь у нас настолько хорошо налажена, что в ней невозможны никакие драматические конфликты.

Я считаю, что драматические конфликты в современности, конечно, существуют, но вряд ли их нужно искать только в военной тематике. Наиболее существенными являются сейчас проблемы мирной жизни людей. Не находите ли вы, что в советской кинематографии еще слишком много места уделяется фильмам о войне? Даже в замечательной работе Сергея Бондарчука «Судьба человека» все же говорится только о прошлом. Многие фильмы опять показывают войну, и в этом есть своя отрицательная сторона, так как у зрителя в сознании сохраняется по-прежнему миф о том, что война неизбежна и все ее ужасы человек должен претерпеть. Не лучше ли совсем отложить в сторону военную тематику?

С. ЮТКЕВИЧ. Не могу согласиться с вами как в оценке фильма «Судьба человека», так и по вопросу о военной теме. Фильм Бондарчука, по-моему, говорит о гораздо большем, чем о войне. Он проникнут духом советского гуманизма, рассказывает о силе и своеобразии характера, взращенного на новой, социалистической почве. Это фильм о человеческом достоинстве в самом широком и благородном смысле этого понятия. Если мы хотим бороться против угрозы войны, то надо изобличать средствами кино подлинных виновников ее возникновения, те глубокие причины, которые ведут к возникновению войн. Ведь вы же не сможете отрицать, что, к сожалению, и сейчас еще льется кровь и в Алжире и в Лаосе. И мы должны решительно осудить всеми средствами методы вооруженного вмешательства во внутренние дела других стран, еще существующие, к сожалению, в международной практике. Борьба за мир не означает забвения всех тех ужасов, которые несет человечеству война. Кстати, не только мы обращаемся к тому, что вы называете военной темой. Я видел, например, два превосходных американских фильма: «Атаку» Роберта Олдрича и «Тропинки славы» Стенли Кабрика. Оба фильма как будто посвящены войне, но она предстает в трактовке этих прогрессивных художников не как неизбежное зло. Фильмы возбуждают ненависть к милитаризму, разоблачают настоящих виновников военных конфликтов. Тем самым оба эти произведения служат идеям гуманизма и мира между народами.

А как вы относитесь к фильму французского режиссера Алена Рене «Хиросима — моя любовь», который мы с вами видели во время фестиваля?

Т. ДИКИНСОН. Этот фильм я полностью принимаю. В нем ничего не говорится о военном лжегероизме. Это настоящий антивоенный фильм. И в том, что режиссер сделал героиней фильма девушку, которую называли «коллаборационисткой», я вижу удивительную смелость.

С. ЮТКЕВИЧ. Вот именно в этом пункте я не могу согласиться и с вами и с Аленом Рене, талант которого я также очень высоко ценю. Но споры об этом фильме увели бы нас слишком далеко. Он нуждается в подробном и уважительном анализе. Замечу мимоходом, что я не согласен также с тем, что некоторые западные критики провозгласили этот интересный фильм произведением, обогнавшим всю современную литературу. Авторы панегирических отзывов утверждают, что этот фильм современнее и выше романов Фолкнера, Джойса и Пруста, в то время как именно литературные достоинства романа, положенного в основу фильма «Хиросима — моя любовь», весьма невелики. Утверждать, что Ален Рене своим методом свободного обращения с пространством и временем «изобрел» монтаж, было бы несправедливо.

Т. ДИКИНСОН. Конечно, это преувеличение, такое же, как утверждение, будто один Гриффит изобрел крупный план. Великий американец не изобретал его, а только использовал по-новому, а Эйзенштейн пошел еще дальше, расширил понятие монтажа и довел его до небывалых высот. Но оба не смогли бы ничего достичь без опыта работы их предшественников. Вот почему я еще раз хочу подчеркнуть необходимость наших более частых творческих встреч, которые были так хорошо начаты на первом конгрессе в Париже. Если этого нельзя будет сделать в Венеции, может быть, мы найдем другой город. Я встретил здесь нашего общего китайского друга, с которым познакомился тогда во Франции, и он мне сказал, что был бы рад видеть всех нас в Пекине.

С. ЮТКЕВИЧ. Благодарю вас за беседу. Надеюсь, она будет иметь продолжение в Пекине, в Париже, в Нью-Йорке или еще раз в Москве, где мы будем рады снова видеть вас в гостях.

С чего начинается большое искусство?

С. ГЕРАСИМОВ. Как вы полагаете, г-н Кристиан-Жак, с чего начинается большое искусство кинематографии? Где кончается коммерческое и начинается художественное кино?

КРИСТИАН-ЖАК. С моей точки зрения, вся кинематография должна быть явлением художественным. Проблема в том, как найти общий язык со зрителем.

С. ГЕРАСИМОВ. Можно принять любое искусство, но только не скучное, если следовать Вольтеру,— не так ли?

КРИСТИАН-ЖАК. Я согласен с вами. Нужно создавать фильмы, всегда учитывая интересы публики, но никогда не идя на уступки публике. Иногда вкусы зрителей бывают весьма сомнительными.

С. ГЕРАСИМОВ. Меня сейчас интересует такая сторона дела: проблема моды в искусстве. Многие картины напоминают модное платье. Беда в том, что есть картины только похожие на прогрессивные. Они только сделаны в «прогрессивном стиле», как дань моде. Вот, мне кажется, наиболее острая опасность, своего рода провокация в искусстве. Она заставляет зрителей, особенно молодых людей, совершать глубочайшие моральные ошибки, если фильм, сделанный «под современность», дает неверное изображение жизни. Я видел за рубежом немало таких аморальных фильмов, авторы которых без всяких оснований выдают себя за «прогрессивных деятелей».

КРИСТИАН-ЖАК. Да, у нас нередко создают фильмы, где показана испорченная, развращенная молодежь, причем художник равнодушен к тому, чтó он показывает. Могучая сила киноискусства используется в таких случаях во вред обществу.

С. ГЕРАСИМОВ. Как вы относитесь к фильму «Обманщики» Марселя Карне?

КРИСТИАН-ЖАК. Фильм сделан умело, но он оказал отрицательное влияние на определенную часть французской молодежи. Доказательством является то, что полиции приходится усмирять тысячи молодых людей, которые выходят ночью в черных блузах на улицы и бесчинствуют. И все это началось после выхода на экраны фильма «Обманщики». Увы, многие молодые люди подражают героям этого фильма.

С. ГЕРАСИМОВ. Какие фильмы, по вашему мнению, могут вытеснить на экранах Запада аморальные произведения?

КРИСТИАН-ЖАК. Всегда имеется тенденция впадать в искусстве в крайности. Нужно соблюдать чувство меры, обладать как можно большим тактом.



СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ (слева) И КРИСТИАН-ЖАК

Я лично не сторонник морали, которая преподносится в фильме «в лоб», нужно пропагандировать мораль в скрытой форме.

Я хочу привести небольшой пример из собственного опыта. Я мог бы назвать свой фильм так: «Парни всего мира подали друг другу руки». Это было бы плохо. А «Если парни всего мира...»— звучит иначе.

С. ГЕРАСИМОВ. Этот фильм имел у нас большой успех.

КРИСТИАН-ЖАК. Он не читает нравоучений.

С. ГЕРАСИМОВ. Но в нем есть ясный моральный смысл.

КРИСТИАН-ЖАК. В Англии и в Америке фильм тоже пользовался успехом.

Я думаю, успеха можно добиваться лишь фильмами, идущими от сердца. Только такие произ-

ведения затрагивают зрителей всех стран. С них и начинается, пожалуй, большое искусство.

С. ГЕРАСИМОВ. Какие из своих фильмов вы считаете наиболее удачными, любите больше всех? В какой вложили больше всего души?

КРИСТИАН-ЖАК. Конечно, фильм «Если парни всего мира...». Но я испытываю нежные чувства и к «Фанфан-Тюльпану». Он также направлен против войны, но его мысль ненавязчива. И в нем показан истинный француз.

Я очень люблю говорить в искусстве серьезные вещи в ироническом тоне. И я заметил, что этим добиваешься большего результата, чем тогда, когда серьезные вещи говоришь с серьезной миной.

С. ГЕРАСИМОВ. О чем вы мечтаете сейчас?

КРИСТИАН-ЖАК. Моя мечта — сделать много фильмов такого рода, как «Если парни всего мира...».

Что делает фильм национальным?

К. ЯРМАТОВ. Какие индийские фильмы вы считаете наиболее значительными?

БИМАЛ РОЙ. Мне кажутся наиболее интересными те фильмы, которые разрешают самые важные жизненные проблемы современной Индии. Несмотря на то, что уже прошло достаточно времени с тех пор, как Индия завоевала свою независимость, жизнь индийского народа во всей своей полноте и многообразии еще не нашла освещения в нашем кинематографе.

Фильмы должны нести в себе идеи, волнующие население страны и мировую общественность, но эти идеи должны быть выражены в сюжете, который бы увлекал зрителей. Я проиллюстрирую эту мысль примером из старой индийской сказки. У одного человека было два сына. Один охотно учился, легко усваивал науки и не доставлял никаких огорчений отцу. Другой сын представлял полную противоположность первому, чем очень огорчал отца. Тогда учитель сказал этому мальчику: я не буду тебя больше заставлять учиться. Я буду тебе только рассказывать сказки. Учитель рассказывал своему ученику сказки и через них научил его всему, чему хотел научить.

В Индии огромный процент неграмотного населения, поэтому те большие мысли, которые постановщик намерен выразить в фильме, он должен вплетать в занимательный сюжет.

К. ЯРМАТОВ. Должны ли мы идти за зрителем, или наш долг поднять его эстетические вкусы на более высокую ступень? Как вы на это смотрите?

БИМАЛ РОЙ. Мы, кинематографисты, — не учителя, но можем с помощью занимательных фильмов сделать многое для умственного, а значит, и для эстетического развития зрителя. Мы своим искусством можем воспитывать в людях добрые чувства, хорошие вкусы и высокую мораль.

К. ЯРМАТОВ. Что, по вашему мнению, необходимо сделать для развития национального киноискусства азиатских стран?

БИМАЛ РОЙ. Первым необходимым условием для развития кинематографии таких стран, как Бирма, Индонезия, Пакистан и другие, я считаю освобождение от влияния американского кино как в отношении проката, так и в творческом отношении. До тех пор пока кинематографисты этих стран будут подражать американским фильмам в сюжетном построении, музыкальных и изобразительных решениях, они не будут иметь своего национального киноискусства.

К. ЯРМАТОВ. Что же делает фильм национальным, что отличает картину одной страны от другой? Ведь во многих исторических фильмах все внешне выдержано в стиле эпохи — и костюмы, и декорации, и музыка, — но достаточно ли этого? Ограничивается ли понятие национального только внешним сходством с той или иной стра-

БИМАЛ РОЙ (слева) И КАМИЛЬ ЯРМАТОВ



ной и эпохой? Я считаю, что необходимо какое-то внутреннее качество, которое делает кинопроизведение национальным.

БИМАЛ РОЙ. Да, если фильм наполнен национальной музыкой и всеми аксессуарами, подтверждающими его принадлежность к данной стране и эпохе, но не содержит большой мысли, которая волнует сердце народа, то этот фильм нельзя назвать национальным.

Многие в Индии считают, что серьезный фильм, несущий какие-то глубокие мысли, вряд ли будет понятен народу. Это в корне неверно. Все зависит от степени художественности фильма, она и определяет его успех.

К. ЯРМАТОВ. Я согласен с вами. Если кинопроизведение на самую сложную тему сделано талантливо, народ его поймет. Примером тому могут служить «Два бигха земли» и ряд других индийских фильмов.

БИМАЛ РОЙ. Надеюсь встретиться с вами в ближайшее время в своей стране, где вы будете осуществлять совместную с нами постановку фильма «Поэма двух сердец». Там мы продолжим начатый разговор.

О правдивости документального фильма

И. КОПАЛИН. Каково ваше мнение, как президента «Группы 30-ти», о привлечении актеров к съемкам в документальных фильмах?

ПОЛЬ ПАВЬО. Если актер обладает талантом и внешними данными, я считаю возможным его участие в документальных картинах.

И. КОПАЛИН. Но не нарушает ли это основные принципы документального кино, то есть достоверность и правдивость?

ПОЛЬ ПАВЬО. Я знаю, что в советских документальных фильмах привлечение актера на роль того или другого действующего персонажа не принято, но я в своей режиссерской практике часто беру актера, с тем чтобы улучшить качество диалога. Я как-то снимал во Франции документальный фильм о строительстве жилого дома. Сейчас я вижу, что лучше было бы поручить диалог актерам. Они это сделали бы достовернее, чем те подлинные рабочие-строители, которые неуверенно, смущаясь, разговаривали перед микрофоном.

И. КОПАЛИН. Но где же тогда граница между документальным и художественным кино? У нас тоже некоторые документалисты хотят привлекать к съемкам актеров. Лично я принадлежу к сторонникам чистого документализма. С. Эйзенштейн в своем фильме «Октябрь» на роль Ленина пригласил рабочего Никандрова. Однако этот фильм никто не считает документальным.

ПОЛЬ ПАВЬО. Трудно точно определить границы жанров, да и надо ли это делать? У Рене Клемана в «Битве на рельсах» действуют и актеры и бывшие участники Сопротивления. Фильм получился отличным, и никто не сомневается в его правдивости. Мне кажется, что именно во имя высоких качеств так называемого документального фильма необходимо приглашать актеров.

И. КОПАЛИН. Однако введение актера в документальный кинофильм приводит к эклектике. Каждый вид искусства имеет только ему присущие средства, выражающие его художественную природу. Каждому виду искусства посильно одно и непосильно другое. Документальное кино обладает множеством до сих пор скрытых возможностей, и мы должны их обнаружить. Главным объектом наших картин мы, советские документалисты, считаем человека—творца и созидателя, и поэтому наш долг искать и находить такие методы съемок, чтобы наш герой предстал в фильме во всем величии своих деяний. Мы хотим научиться так снимать нашего героя, чтобы его мысли, его свободная речь звучали с экрана убедительно и правдиво. Привлекая же актера, мы пользуемся арсеналом средств игрового кино, забывая о своих собственных возможностях.

ПОЛЬ ПАВЬО. К сожалению, в советских документальных фильмах, несмотря на то, что в них очень много текста, совсем почти не слышно диалога.

И. КОПАЛИН. Согласен с вами в этом полностью и очень сожалею, что текст в наших документальных фильмах часто напоминает барабанную дробь вместо музыки. Но это не меняет моих принципиальных взглядов и моего глубокого убеждения в больших возможностях документального кино.

Я в кинематографии начал работать с Дзигой Вертовым и исхожу из его творческих принципов. Вертов был против всяческих инсценировок в документальном кино. Защищая свои принципы, он постоянно изобретал новые способы и методы съемок, которые позволяли ему обходиться без актеров.

Я полностью согласен с вами в том, что большим недостатком наших фильмов является отсутствие синхронных записей. Но Вертов в своих фильмах «Колыбельная» и «Три песни о Ленине» дал блестящие образцы синхронных съемок. То, что зритель увидел и услышал с экрана, может вызвать чувство зависти у самых талантливых актеров, так как они не в состоянии были бы воспроизвести заранее заготовленный текст с такой искренностью и непосредственностью, с какой говорят участники вертовских картин. Прошло много лет, но и теперь зрители аплодируют этим кадрам.

Снова хочется повторить: мы еще не использовали всех возможностей документального кино.

ПОЛЬ ПАВЬО. Для меня этот разговор весьма интересен. Во Франции существуют два подхода к документальному фильму, и где-то они встречаются. Некоторые известные постановщики приглашают людей со стороны и проводят их через весь фильм. Лично я недавно закончил новый фильм о метро. В этом фильме принимают участие актеры. Они не повредили фильму, а, наоборот, помогли лучше донести авторскую мысль до зрителей.

И. КОПАЛИН. Мне кажется, зритель должен знать, какой он смотрит фильм—документальный или игровой. Есть фильм об А. М. Горьком документальный, сделанный режиссером С. Бубриком, и художественный, созданный М. Донским; есть фильм о Сталинграде документальный—режиссера Л. Варламова, и художественный—В. Петрова («Сталинградская битва»). Впечатляющая сила документальных съемок Сталинграда во много раз сильнее, хотя фильм «Сталинградская битва» построен на основе документальных материалов и разыгран талантливыми актерами. Я привел эти сравнения, чтобы еще раз подтвердить свою мысль: каждый художник должен в совершенстве владеть средствами своего искусства.

ПОЛЬ ПАВЬО. Если операторы были на подлинных местах действия, например в Сталинграде во время суровых боев,—это несравненно лучше, чем воспроизводить потом события с помощью актеров. Но так не всегда случается.

И. КОПАЛИН. Мне очень понравился ваш фильм «Джанго Рейнхардт»,—вы так тепло, задушевно раскрыли образ вашего героя, не прибегая к актеру и инсценировке, умело используя все, с чем сталкивался Джанго: документы, вещи, людей, природу.

ПОЛЬ ПАВЬО. Я лично знал этого замечательного музыканта и поэтому считал бы изменой со своей стороны, если бы доверил сыграть его какому бы то ни было актеру.

И. КОПАЛИН. Тогда я ловлю вас на слове. Если вы только в данном случае считаете недопустимой подмену актером реально существующего человека, то я в широком смысле слова считаю изменой некую имитацию факта или подмену реально существующего человека актером.

ПОЛЬ ПАВЬО. А как вы считаете—когда вы делаете фильм о животных, обитателях морских глубин, но снимаете их в аквариуме,—разве это не измена реальной жизни?

И. КОПАЛИН. Это совсем другое дело. Я не хочу сравнивать поведение животного с поведением человека. Мне кажется, что мы не имеем права фальсифицировать внутренний мир героя, подменяя его актером. Но это не значит, что мы должны отказаться от права художника на организацию материала. Нужно создавать такие условия съемки, которые позволили бы нам передать подлинный облик героя наших фильмов, отразить различные стороны его характера и деятельности.



ИЛЬЯ КОПАЛИН (слева) И ПОЛЬ ПАВЬО

Лично я сейчас рассматриваю этот вопрос с чисто принципиальных позиций, не исходя из отдельных случаев и отдельных фильмов, где используются актеры. Наше искусство—это искусство подлинной правды.

ПОЛЬ ПАВЬО. В каком жанре, по вашему мнению, решены такие, например, фильмы, как «Красный шар» и «Париж ночью»?

И. КОПАЛИН. «Париж ночью» замечателен тем, что дает образ ночного города. Я рассматриваю его как хороший документальный фильм, где много наблюдений режиссера и оператора.

Что касается «Красного шара», то эту милую и забавную кинокартину, конечно, нельзя назвать документальной, хотя все события и происходят на документальном фоне и герой фильма не является актером. Ведь это полусказка.

ПОЛЬ ПАВЬО. Нащ спор чрезвычайно интересен. Я надеюсь, что когда-нибудь он выйдет за рамки диалога, и мы перенесем его на большой международный форум кинодокументалистов, так как поднятый здесь вопрос волнует многих из нас.

И. КОПАЛИН. Будем надеяться, что такая встреча состоится, и не один раз.



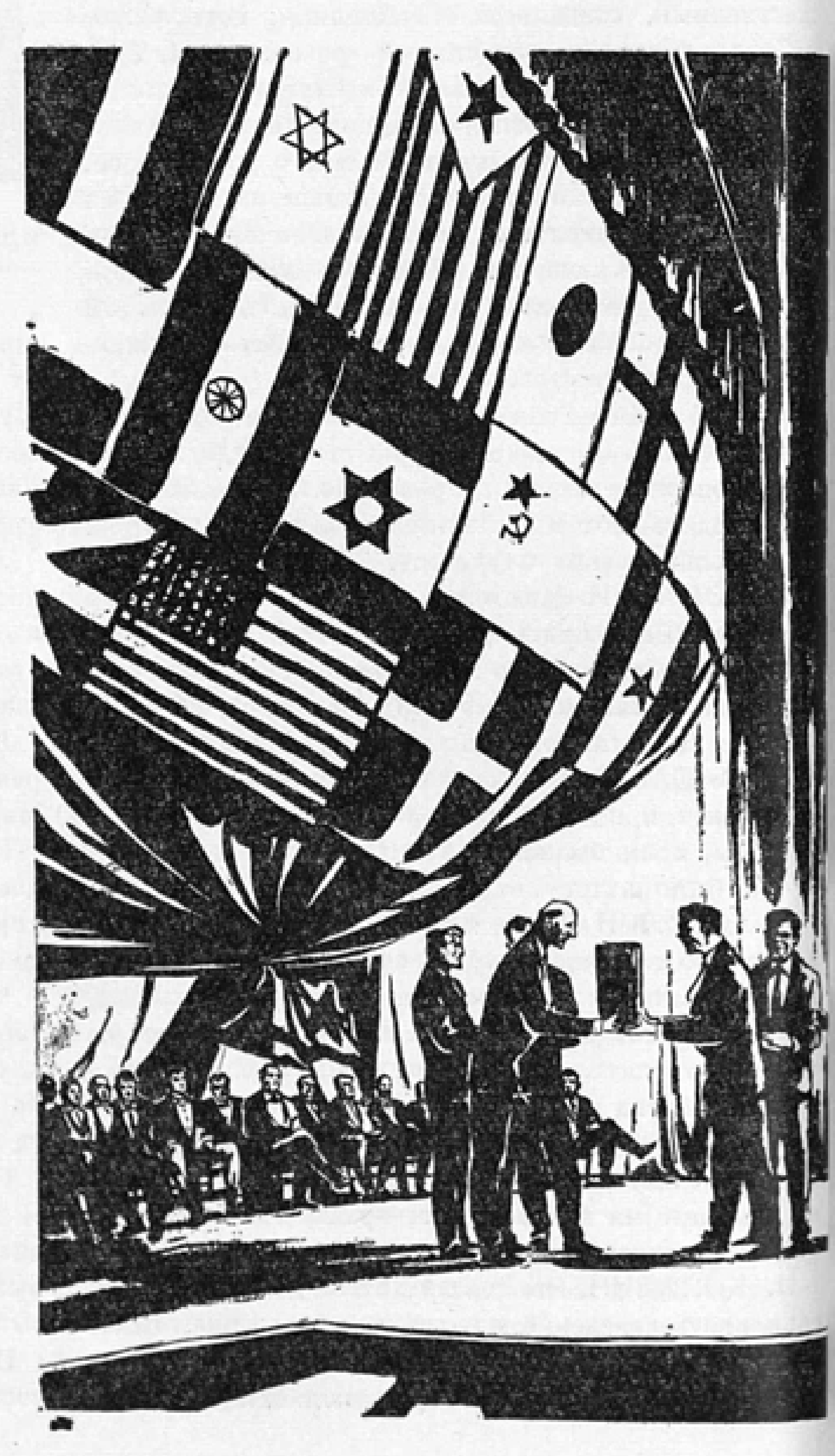
В ДНИ МОСКОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

ПРАЗДНИЧНОЕ ОЖИВЛЕНИЕ У ГОСТИНИЦЫ «МОСКВА», УКРАШЕННОЙ ФЛАГАМИ ДЕСЯТКОВ СТРАН—УЧАСТНИЦ ФЕСТИВАЛЯ.

ФОТОРЕПОРТЕРЫ И КИНООПЕРАТОРЫ АТАКОВАЛИ ГОСТЕЙ И ДЕЛЕГАТОВ, СЪЕХАВШИХСЯ СО ВСЕХ КОНЦОВ МИРА.

В ТОРЖЕСТВЕННОЙ ОБСТАНОВКЕ БЫЛИ ВРУЧЕНЫ ПРИЗЫ И ПОЧЕТНЫЕ ДИПЛОМЫ УЧАСТНИКАМ СОЗДАНИЯ ФИЛЬМОВ, ОТМЕЧЕННЫХ ЖЮРИ ФЕСТИВАЛЯ.





Рисунки художника Л. Шенгелия

О художественных принципах, взглядах, вкусах

В № 5 и 6 нашего журнала были напечатаны дискуссионные статьи Виктора Некрасова («Слова «великие» и простые»), Я. Варшавского («Надо разобраться»), М. Рыльского («Правда, красота, истина») и А. Каплера («Крылья искусства»), в которых поднят вопрос о различных принципах различных художественных школ в разработке современной темы, о выборе выразительных средств для воплощения образов людей нашего времени.

Вопрос этот оказался чрезвычайно актуальным не только для киноискусства, но и для литературы и театра. О принципиальном его значении говорят многочисленные отклики писателей, искусствоведов, критиков, читателей и зрителей.

С. С. Смирнов в «Заметках о критике» («Литературная газета») отмечает, что дискуссия в связи со статьей В. Некрасова была глубокой, принципиальной, плодотворной и является свидетельством вступления нашей критики в полосу нового подъема.

В статье «Об одной плодотворной дискуссии» (газета «Советская культура») В. Щербина пишет: «Содержание этого творческого спора совсем не сводится к оценке одного фильма, имеет не частный, а общий, принципиальный смысл. Речь идет о понимании правдивости искусства, отношении к героическому эпосу, об определении принципов, общих путей, дальнейших перспектив развития нашего искусства».

●

Диссонансом прозвучало выступление в киевской газете «Радянська культура» Маркияна Винокурова — выступление раздраженное и недоброжелательное, с такими, к примеру, полемическими пассажами: «Итак, нельзя не сделать вывода, что Некрасову больше по душе серенькие герои, которые живут сами по себе, в темных закоулках. Ужи боятся солнца и поэтому заползают в затхлые, поросшие мохом пещеры. Орлы же стремятся ему навстречу. Орлам свойствен клекот, шипенье же издают совсем другие существа». И так далее, в том же роде.

Тов. М. Винокуров признает, что «творческие дискуссии—вещь нужная и полезная» и снисходительно добавляет, что он «отнюдь не осуждает редакцию журнала» за проведение обмена мнений по поводу фильма «Поэма о море». Однако, включившись в дискуссию, он подменяет серьезные доводы бездоказательными утверждениями и бранью. Автор статьи громит и В. Некрасова, и режиссера М. Хуциева, и А. Алова с В. Наумовым, поставивших фильм «Ветер». Фильм этот не лишен серьезных недостатков, но все же он не дает оснований для обвинений вроде: «Хотели этого молодые художники или не хотели, но из их кинопроизведения можно сделать вывод, что организаторами и зачинателями комсомола были либо проститутки, либо беспризорники». В нашей критике неуместны и подобные «аргументы» в споре и такой тон разговора с художниками.

●

Обратимся к серьезным выступлениям по вопросам, затронутым в статьях В. Некрасова и его оппонентов.

Украинский литературовед Леонид Новиченко выступил в киевской «Літературній газеті» с большой, содержательной статьей «О ВЗГЛЯДАХ ШИРОКИХ И УЗКИХ». Автор справедливо отмечает, что спор, возникший в связи с обсуждением фильмов «Поэма о море» и «Два Федора», представляет общий принципиальный интерес.

Леонид Новиченко страстно защищает выдающийся фильм Александра Довженко «Поэма о море» от упреков В. Некрасова и, полемизируя с его статьей, переходит к более общим, коренным вопросам социалистической эстетики.

Наиболее ценным в этой статье нам представляется отстаивание мысли о широте художественных возможностей социалистического реализма. Л. Новиченко

спорит с В. Некрасовым «об условности, патетичности, крупном плане, присутствии автора в изображаемых картинах—о всех тех художественных особенностях, которыми на самом деле отмечена «Поэма о море» и на основании которых критик считает произведение неправдивым и нехудожественным».

«Признаться, нас поразила,—пишет тов. Новиченко,—такая воинственно-эстетическая узость в суждениях серьезного писателя, каким является В. Некрасов. Но в этом, в конце концов, нет ничего непонятного, ибо неверная точка зрения в каких-то более глубоких, основных вопросах неминуемо сказывается и на верности и широте чисто художественных, казалось бы, оценок и взглядов. На самом деле, отрицая художественное преувеличение и художественную условность, лишая художника права на романтическую приподнятость и патетику, на создание образов сложного, особенно концентрированного, подчас символического характера, В. Некрасов рискует «исключить» из искусства не только «Поэму о море», но и многое другое. В рамки такой эстетики, которая предлагается нам как наиболее современная и наиболее «правдолюбная», абсолютно не смогут войти ни Шекспир, ни Шиллер, ни Гёте—автор «Фауста», ни Бальзак—автор «Шагреневой кожи», ни Гоголь, ни Толстой, ни Франко—автор «Моисея», ни Леся Украинка—автор «В катакомбах». (Можно представить себе, сколько едких упреков за «великие слова», «рупорность», патетику вызвал бы, скажем, знаменитый монолог Неофита-раба: «Я честь отдам титану Прометею...»). Но в особенно резком противоречии художественные мерки В. Некрасова находятся с произведениями литературы социалистического реализма, которые и в содержании своем, и в пафосе, и в формах отразили гигантский размах нашей революции: ведь то осуждение, с которым автор говорит о произведении Довженко, логически рассуждая, можно распространить и на «Мать» Горького, и на всего Маяковского, и на «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, и на «Оптимистическую трагедию» Вишневского, и на «Рабочего и колхозницу» Мухиной, и на «Всадников» Яновского...».

«Можно спорить об отдельных художественных решениях Довженко в «Поэме о море»,—читаем мы в той же статье.—Удивительно щедрый, хотя и не всегда гармонически уравновешенный, новаторский талант Александра Довженко не раз давал основание для таких споров. Но грешно и недостойно отрицать и пренебрежительно относиться к тому, что сделало Довженко—Довженком, Маяковского—Маяковским, а Мухину—Мухиной: их пламенный коммунистический пафос, сделавший их трибунами и агитаторами. их любовь к великому и величественному, их постоянные размышления над «судьбами народными», в свете которых они только и могли рассматривать судьбу отдельного человека».

Мы ни в коем случае не согласимся с художником или искусствоведом или критиком, который будет считать лишь то произведение реалистическим, где есть привычные бытовые связи и отношения людей, а к такому пониманию реализма склоняются и В. Некрасов и некоторые молодые наши художники.

О том, как порой измельчается идеал художника, свидетельствует маленький, но убедительный пример, приведенный Л. Новиченко:

«Недавно в неопубликованном произведении молодого поэта мне пришлось прочесть такую, мягко говоря, наивную «философему» в вопросе о соотношении личных интересов с общественными. Наше государство, говорится в этом произведении,—родная дочь всех советских людей. Все люди—мать, государство—дочь. На этой метафоре строится вывод:

Когда матери живется хорошо,
То и доченьке тоже не хуже.

И если автор в чем-нибудь и прав, так только в том, что противопоставлять общегосударственное и личное нельзя—они у нас едины. И что забота о государственных интересах должна сочетаться с заботой о людях, которые в своей совокупности и составляют государство. Но начинает он явно не с того конца. Вопрос у него поставлен с ног на голову, причины поменялись местом со следствием. Мы жили и будем жить в твёрдой уверенности, что благосостояние и счастье отдельного человека добывается в борьбе за счастье для всех. Если же кое-кто утверждает, ссылаясь, так сказать, на формальную логику, что благо всех начинается с блага единицы, то объективно это мораль на радость обывателю».

Вопросы эстетические тесно связаны в этой статье с вопросами этическими, мировоззренческими. Иначе и быть не может. «Великие слова», о которых говорил и писал Александр Петрович Довженко,—слова революционного, партийного призыва к на-

роду—это, в сущности, образ всего нашего деятельного, активно вторгающегося в жизнь искусства:

«Мы живем в такую эпоху, когда простые люди особенно часто произносят «великие слова», потому что за ними стоят их реальные великие дела и великие задачи и великая историческая необходимость. Искусство должно поднимать рядового человека, научить его восприятию этих великих слов и понятий (независимо от того, какими стилистическими средствами оно пользуется), а не открещиваться от них во имя узких и субъективных художественных вкусов. И если многие из наших художников (в их числе и Довженко) в такой мере жили нашим общенародным пафосом, мыслили так широко и красиво, что патетические «великие слова» трибунов и глашатаев коммунистического будущего были их естественными, обычными словами, то нужно не осуждать их, а, по совести говоря, завидовать им в этом!

Следовательно, разговор в связи со статьей В. Некрасова «Слова «великие» и простые» сводится, как видим, все к одному и тому же: о взглядах широких и узких, о верной и неверной ориентации в некоторых важных вопросах современного искусства».

Статья Л. Новиченко была перепечатана в газете «Литература и жизнь», краткий обзор ее дан в московской «Литературной газете».

В этой же газете была опубликована дискуссионная статья Б. Сарнова

«ГЛОБУС» И «КАРТА-ДВУХВЕРСТКА»

В самом названии статьи—остроумно найденная критиком «метафора-аргумент». Приведя два отрывка из «Поэмы о море» А. Довженко и повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда», Б. Сарнов пишет:

«Перед нами два противоположных принципа художественного осмысления одного и того же явления действительности. Спорить о том, какой из них «лучше»—все равно, что спорить, что лучше: глобус или карта-двухверстка.

Дело не только в том, что у Довженко—«десятки тысяч плотников, саперов, понтонеров, мостовиков», военный совет, полки и дивизии, а у Виктора Некрасова—два человека. У Довженко явление взято широко, как говорят кинематографисты, «общим планом». Художник сознательно оставляет в стороне «всю суету, прозу, весь механизм войны».

У Виктора Некрасова—«крупный план». Это дает возможность писателю раскрыть явление «изнутри», насытить изображение контрастностью, оживить такими подробностями и деталями, которые в масштабе «глобуса» просто неразличимы.

И «глобус», и «двухверстка» имеют свои преимущества. Имеют они и свои, специфические слабости.

На карте-двухверстке нет океанов, материков, морей, проливов. Но на ней есть много такого, чего нет и не может быть на глобусе. На ней—проселочные дороги, исхоженные солдатскими ногами, ручей, который солдат переходил вброд, лесная поляна, на которой он спал в ночь перед боем, и те тридцать метров земли с едва заметными пригорками и чахлыми примерзшими кустами, которые были последними в его жизни».

И далее автор статьи показывает, как вступают в творческий спор различные художественные принципы в прозе, в поэзии. Примеры, приводимые литературным критиком, интересны кинематографистам прежде всего тем, что они показывают, как развиваются однородные процессы в различных областях художественной культуры. И в литературных спорах есть приверженцы «карты-двухверстки» и сторонники «глобуса». Б. Сарнов призывает критиков судить прозу В. Пановой по законам, признаваемым В. Пановой, и стихи В. Маяковского—по законам, признаваемым В. Маяковским. Речь идет, разумеется, о законах поэтики—здесь необходима широта взглядов критика, умение понимать непривычную речь.

Другое дело—область мировоззрения художника. Здесь не может быть никаких компромиссов, никаких уступок, здесь советские художники до конца едины: они преданы своему народу, ленинской партии и сплоченно дают отпор всему тому, что враждебно социалистической идеологии.

В ТВОРЧЕСТВЕ—КАК В ЖИЗНИ

В. Щербина в статье «Об одной плодотворной дискуссии» («Советская культура») пишет, что Б. Сарнов, по его мнению, недостаточно решительно возражает В. Некрасову, недостаточно резко выступает против его «неверной тенденции абсолютизировать свою точку зрения на правдивость искусства...».

Сам В. Щербина исходит из того совершенно правильного положения, что искусство должно быть таким же многогранным, как сама жизнь:

«В жизни встречаются люди разные. Есть очень значительные, героические люди. Но

есть обычные, есть отсталые, даже плохие. Было бы несправедливо объявлять заурядных людей неправдивыми, нежизненными, отказываться знакомиться с ними в жизни и искусстве. Они реально существуют, заслуживают внимания и своего места в литературе. Но и не нужно объявлять их нормой правдивости человеческой личности. Нельзя также думать, что обостренное состояние чувств, романтический строй мысли есть какая-то ненормальность, условность. Скорее ненормальна эмоциональная невосприимчивость и приземленность многих других героев нашей литературы, хвастающих своей заурядностью.

Вдохновенная романтика Довженко, его беспокойная мысль, оригинальность его образного ви́дения мира, мощь его живописных средств радуют и волнуют нас.

Кстати сказать, одно из «великих слов» А. Довженко выражало его твердую убежденность, что искусство должно быть многогранным, как само бытие людей. Он был художником широкой души и совсем не считал все выходящее за пределы его личного творческого диапазона безжизненным, неправдивым, а следовательно, и ненужным в искусстве. Довженко никогда не предлагал насильственно ограничивать сферу искусства. Своим проницательным взором и сердцем большого мастера он принимал и бытовую обычность языка, не отвергал ее во имя «великих слов», понимая, что есть несхожие люди и разные состояния души, вызывающие тот или иной строй речи...

Одна из положительных сторон творческого спора в журнале «Искусство кино»—острая, принципиальная, прямая постановка вопросов. И, безусловно, в решении главного вопроса гораздо ближе к истине участники дискуссии, возражавшие В. Некрасову. Пути искусства должны быть более широкими и просторными».

«ИСКУССТВО ТРЕХ ДЕСЯТЫХ»

Критик Н. Кладо откликнулся на тот же спор в обзорной статье, посвященной нынешнему киносезону («И много, и мало»—газета «Литература и жизнь»). Он пишет:

«Отсутствие жанровой определенности—одна из бед нашего кинематографа: многочисленны «драмы» без драм, «комедии» без комедий. Вернее, в этих фильмах есть все—смех и горе, радость и страдания, поражения и победы, но всего чуть-чуть, не в полную силу, и потому они не могут по-настоящему взволновать зрителя, остающегося безучастным к жизни героев.

Появились и теоретики подобных фильмов, держащие наготове градусник, чтобы, не дай бог, температура накала чувств не превысила 36,6 более чем на две-три десятых!

Это «искусство трех десятых» аргументируется соответствием ежедневному человеческому существованию, среднесуточной температуре. Но температура искусства—иная! Издавна драматургия показывала человека в момент наивысшего проявления человеческого духа, в момент главных свершений его жизни, решающих испытаний, самых жарких схваток, в которых и проявлялись наиболее ярко наиболее своеобразные черты его характера.

Конечно, великое отражается и в обыденном, но оно отражается и в **великом**! А и в обыденном интересно и важно отражение значительного.

Это прекрасно понимал Александр Петрович Довженко, но забывают многие другие. Разгоревшаяся на страницах печати дискуссия о словах «великих» и простых, выступления на Третьем всесоюзном съезде писателей и т. д. затронули главное, характерное для кинематографии последнего полугодия.

Хотя фильм «Поэма о море» и вышел раньше, но его свет мощным, всепронизывающим прожектором освещает путь нашего искусства, позволяет судить о его возможностях, масштабе, мерить его высокой меркой».

Разбирая фильмы, вышедшие на экраны в последнее время, Н. Кладо верно отмечает, что многие из них лишь фиксируют тот или иной жизненный факт, ту или иную распространенную ситуацию — но не исследуют жизнь, не предугадывают ее развитие. А ведь исследование жизни — задача не только ученого, но и художника.

«Я глубоко убежден, что от умного исследователя не укрылся бы и такой, скажем, характер, как Валентина Гаганова.

В самом деле, ведь проникновение в характер передового советского человека, исследование его в движении, в перспективе развития могло привести к возникновению подобной инициативы раньше в произведении искусства, чем в жизни.

...Великие свершения советского народа, задачи и перспективы, намеченные XXI съездом КПСС, создали условия для действий в этом направлении. И прозорливый худож

ник, видящий не только сегодняшнее в характерах, профессиях, но и перспективу их развития, имел все возможности раскрыть их, подсказывая зрителю и читателю пути движения вперед».

Именно «довженковская» точка зрения на события и людей современности помогает художнику увидеть истинное значение скромных человеческих характеров, таких, в частности, как характер Валентины Гагановой.

Вот почему мы любим и ценим «довженковскую» прозорливость, умение вглядываться в даль времени и ясно видеть в ней то, чего не видит «реалист на короткие дистанции».

РЕАЛИЗМ и «МИКРОРЕАЛИЗМ»

В этой дискуссии в ход пошло словечко «микрореализм». Оно довольно точно определяет ту манеру художника, которая позволяет ему точно выписывать детали жизни, но не помогает уловить большие сдвиги истории, движение духовных сил современности.

В статье «Главное направление» (газета «Правда») Б. Сучков пишет о задаче искусства воплотить характеры людей творческого труда, тех, «кто трудится у дышащих пламенем мартенов, кто воздвигает здания атомных и тепловых электростанций, кто собирает в закрома Родины тяжелые зерна хлеба, кто пролагает сынам Земли дорогу в бездонные дали космоса...».

«Великое искусство,— говорится в статье,— возникает на магистралях истории, и на главном направлении развития советской литературы находятся те писатели, которые, как сказал в своей речи Н. С. Хрущев, «берут в основу положительные явления, на этом положительном показывают пафос труда, зажигают сердца людей, зовут их вперед, указывают им пути в новый мир. Они как бы обобщают в образах положительных героев лучшие черты и качества людей, противопоставляют их отрицательным образам, показывают борьбу нового со старым и неизбежную победу нового. Показывая положительное, они, вместе с тем, осуждают то, что надо отбросить». Только на этой основе возникает искусство одухотворенного реализма, отвечающего требованиям нашего времени, реализма, не имеющего ничего общего с мелким копированием незначительных явлений действительности, с тем «микрореализмом», который во время предсъездовской дискуссии и в творческих спорах, развернувшихся после съезда, кое-кто из писателей и критиков стал рассматривать как наилучший и чуть ли не единственный способ отображения повседневной «правды жизни». Бедная, однако, эта «правда», закрывающая для литературы широту исторических просторов. В свое время Маяковский, борясь за революционное искусство великой жизненной правды, называл подобный реализм — реализмом на подножном корму. И он был прав: уткнувшись в землю, не увидишь неба. О днях наших сторонники этого направления предпочитают говорить «простыми» словами, чураясь «великих». Иначе говоря, посвящая свои произведения изображению преимущественно частной жизни так называемых рядовых, незаметных людей, они отгораживают искусство от великого восторга эпохи, а героическую повседневность нашу окрашивают в уныло-будничные тона».

Б. Сучков справедливо критикует направление, которое

«деформирует образ нашего современника, полагая, что для искусства безразличны масштаб и общественное значение событий и человеческих чувств, положенных в основу произведения, поскольку поток жизни якобы уравнивает в своем течении и большое и малое».

«Такая точка зрения, — продолжает Б. Сучков,—явно недооценивает исторического размаха повседневной деятельности советских людей и мешает художнику изображать реальную значительность положительного в жизни, прокладывающего пути в будущее. Подчеркнутое внимание к психологическому анализу не делает это направление более плодотворным, ибо, отъединяя своего героя от социальной среды, исследуя его частные чувства, «микрореалисты» оказываются не в состоянии — ни на материале современности, ни в произведениях, посвященных годам молодости Советской страны или дням Отечественной войны, — показать расширение и укрепление общественного коммунистического начала в душе советского человека. Вопреки намерениям сторонников этой манеры недостаточно интеллектуальный герой их произведений, окрашенный или в сентиментальные или в излишне суровые тона, остается ограниченным, наделенным мещанскими замашками, второстепенным персонажем в галерее образов, созданных полнокровным, одухотворенным реализмом, который широко и свободно изображает великую

борьбу советского народа за построение коммунизма во всей ее исторической масштабности».

Остро полемизируют с В. Некрасовым также В. Друзин и Б. Дьяков («Литература и жизнь»), Т. Трифонова («Литературная газета»), В. Кочетов («Литература и жизнь»).

Вопрос о художественных принципах, взглядах, вкусах драматурга, режиссера, актера теснейшим образом связан с вопросами мировоззрения, отношения к жизни, к действительности. Мы рады художнику неповторимо индивидуального склада, правдиво и вдохновенно рисующему жизнь, и решительно отказываемся признать и современными и художественными такие произведения, авторы которых не чувствуют своей неразрывной связи с судьбами страны.

ЛЮБИТЬ ПРЕКРАСНОЕ!

Наша редакция получила письма от читателей по поводу дискуссионных статей, опубликованных под рубрикой «О художественных принципах, взглядах, вкусах». Некоторые выражают свое согласие с позицией В. Некрасова. Письма эти подтверждают ту очевидную истину, что В. Некрасов не одинок в своих взглядах на творческий метод создателей «Поэмы о море». Так, тов. Ришина (Ленинград) упрекает авторов фильма в том, что они, якобы, злоупотребляют «высокой нотой».

У каждого зрителя свой вкус, и это естественно.

Если бы вкусы зрителей стали однотипными, обезличенными, в этом не было бы ничего хорошего. Надо сказать, однако, о том, что многие зрители привычно считают правдивым, убедительным только такой фильм, в котором звучит не «высокая», а нарочито приземленная, бытовая «нотка». И кинематографисты, и кинокритики должны расширять возможности экранного искусства, добиваться того, чтобы высокая поэзия стала для него такой же привычной, как бытовой тон*.

Высокая поэзия, но не риторика, не выспренность! Некоторые зрители справедливо указывают на то, что сердечная, горячая речь героев Довженко кое-где в актерском исполнении прозвучала напыщенно и что не все эпизоды сценария «Поэма о море» получили полноценное воплощение на экране.

Зрители становятся все более взыскательными и к искусству и к уровню своего эстетического развития. Вот характерные строки одного зрительского письма из Ставрополя:

«Дорогая редакция! В одном из номеров журнала «Искусство кино» мы прочли несколько статей о фильме «Поэма о море».

Нам лично «Поэма о море» очень понравилась. Мало того: мы считаем, что не часто появлялись такие жизненно правдивые картины. В «Поэме о море» очень глубоко затронуты многие стороны нашей современной жизни, чего не было в ряде других фильмов на современные темы. Особенно сильное впечатление производит образ Саввы Зарудного. Мы считаем, что он-то и является главным выразителем идеи картины.

Возможно, что некоторые зрители не поняли фильм потому, что привыкли к кинокартинам, не заставляющим вдумываться в то, что видишь на экране. Отчасти, на наш взгляд, в этом виновата и кинематография, она пока еще мало воспитывает в нас это качество...

А нам понравилось стремление авторов фильма собрать в нем все прекрасное, что есть в нашей жизни, и возбудить в зрителе любовь к прекрасному!

Н. и И. Петровы»

Наши художники, искусствоведы, зрители — в подавляющем большинстве — за искусство многообразное, за изобилие духовной культуры, за широту художественных средств, составляющую особое преимущество метода социалистического реализма.

Идейное единство художников, которые видят цель и смысл своей жизни, своего творчества в борьбе за коммунизм, вовсе не требует единообразия художественных средств. Признание читателей и зрителей встречают произведения разнохарактерные, при условии, что в них выражены дух нашего времени, высокая правда жизни, строй мыслей и чувств народа-созидателя.

Спор художественных школ не может привести к тому, чтобы одна из них вытеснила все другие. Социалистическое искусство многоцветно, как солнечный спектр.

---

* Интересно отметить, что ряд читателей нашего журнала ставит перед кинематографистами вопрос об экранизации произведений Владимира Маяковского. Кинозрители В. Бурунов (Ленинград), Я. Аксельруд (Челябинская обл.) и другие обратились к творческим работникам киностудий с пожеланием об экранизации поэм и пьес этого великого лирика и сатирика нашей эпохи (см. «Искусство кино» № 6). Конечно, если экран заговорит «по-маяковски», рамки его намного раздвинутся. Возникнет новое и в художественных средствах кинематографии и в эстетических привязанностях зрителей.

И. Рачук

Этого требует жизнь

Наше время—время великих дел, грандиозных свершений и еще более грандиозных планов на будущее. XXI съезд КПСС, возвестивший о вступлении нашей страны в период развернутого строительства коммунистического общества, поставил перед всем советским народом огромные задачи. К новым рубежам поднимутся в этой семилетке и работники кинематографии—этого важнейшего участка советской художественной культуры.

Для этого кинематографу нужно пересмотреть свои возможности, мобилизовать все резервы, во многом перестроить работу и творческую и организационную.

С чего же начать?

Как известно, долгое время у нас велись (да и ведутся и по сию пору) разговоры о недооценке роли литератора в кино, о пренебрежении к литературной основе фильма. Писатели обращают свои претензии к режиссерам, а те, в свою очередь, предъявляют счет литераторам, упрекая их в недостаточно ответственном отношении к работе в кино.

Думается, споры эти, порой переходящие в мелочные взаимные попреки, бесплодны. Жизнь, практика показали, что фильм—это прежде всего сценарий. Вот почему выполнение задач, поставленных перед кинематографом великой семилеткой, надо начинать с решения сценарной проблемы.

1161 полнометражный фильм—из них 974 художественных—предстоит выпустить нашим студиям к концу семилетки. Почти тысяча художественных фильмов! Какую же огромную потребность в подлинно художественных, идейно значительных сценариях будут испытывать киностудии страны! Какой широкий размах должна приобрести деятельность сценарных отделов, требующая привлечения возможно большего круга писателей в кино, настойчивых поисков новых авторов, живой, инициативной работы с литераторами!

Работники сценарных отделов не имеют права пассивно ждать, пока тот или иной автор придет со своей заявкой. Самим выдвигать важные темы, ориентировать на них определенных писателей и режиссеров—вот задача сценарных отделов киностудий, главная забота которых сегодня—обеспечить кинопроизводство сценариями, соответствующими духу времени, поднимающими коренные вопросы современности.

Работа в этом направлении уже началась. Многие киностудии активизировали свою деятельность, и в тематическом плане выпуска художественных фильмов на 1960 год есть значительные по теме и материалу произведения. Таковы, например, будущие картины: «Творчество»—о новаторских дерзаниях советских людей («Мосфильм»); «Человек с будущим»—о рабочем-изобретателе («Ленфильм»); фильм о горняках Чиатуры (студия «Грузия-фильм»); картина о коммунистах, борющихся за претворение в жизнь решений XXI съезда КПСС,—«В одном районе» (студия «Казахстан-фильм»); фильм о рабочих Минского автозавода—«Две жизни» (студия «Беларусьфильм») и другие.

Но картины, посвященные важнейшим проблемам современности, все же еще не заняли основного места в планах студий.

Составление новых производственных и тематических перспективных планов выпуска художественных фильмов требует от всех работников киностудий, Управления по про-

изводству фильмов и министерств культуры союзных республик большого и тщательного труда. Не формально «записать тему», а помочь созданию фильмов, содержательных по материалу и значительных по своему художественному решению, —в этом основной смысл подготовки тематических планов.

Поэтому составлению планов должна предшествовать вдумчивая, серьезная работа. Лишь в подлинно творческой, а не деляческой атмосфере, в тесном контакте с писателями, основанном на полном взаимопонимании, могут складываться содержательные и разносторонние творческие заявки.

Расширяя связи с писательскими организациями, вовлекая в работу над киносценариями профессиональных писателей старшего и младшего поколений, сценарные отделы должны изучать работу литературных объединений при крупных предприятиях, учебных заведениях и т. д. Перед членами таких объединений нужно поставить конкретные задачи по сбору и обработке интересных жизненных материалов, которые могут стать основой будущих киносценариев. Следует всячески приветствовать почин в этом направлении, сделанный сценарным отделом Киевской киностудии имени А. П. Довженко.

Готовя новые планы, мы не должны забывать о нашем зрителе. Надо широко учитывать пожелания и предложения зрителей, их письма, их выступления в печати, высказывания на зрительских конференциях.

Во всем этом и проявится настоящая связь с народом, без которой немыслимо развитие подлинного искусства.

Вокруг каких тем должны будут сосредоточиться интересы советских кинематографистов в ближайшие годы?

Важнейший процесс нашего времени—создание в стране материально-технической базы коммунизма. Отразить этот процесс—задача не только документальной кинематографии. Жизнь и труд советских людей, двигающих Советский Союз по пути технического прогресса и роста материального благосостояния народа, должны быть раскрыты и образными средствами художественной кинематографии.

Трудовой подъем, проявления трудового героизма надо воплотить в конкретных образах живых людей—наших современников. Правдиво показав на экране моральный облик строителя коммунистического общества, мы тем самым решим главную задачу—создание образа героя нашего времени, способного послужить положительным примером для миллионов людей.

Дискуссии о том, каким должен быть образ положительного героя, ведущиеся в лиетратурных и кинематографических кругах, носят порой схоластический характер. В самом деле, спор о том, должен ли быть положительный герой «идеальным» или «для равновесия» ему надо обладать кое-какими пороками, на наш взгляд, давно решен самой жизнью и художественной практикой. Кто может определить, «идеальны» ли Павка Корчагин, Алексей Мересьев, полковник Воропаев, герои Леонова, Шолохова, Федина, Паустовского? Важно не аптекарское взвешивание «положительных» и «отрицательных» черточек. Важен идейный и эмоциональный итог фильма, важны мысли, идеи, чувства, которые он возбуждает.

Положительный герой—не «гомункулюс», изготовленный в тиши писательской лаборатории, он должен быть выхвачен из бурного течения жизни, должен действовать в гуще народа, впитывая лучшие его качества—волю, ум, целеустремленность.

На примере положительного героя литературы и искусства учатся многие советские люди и особенно молодежь—учатся жить, трудиться, мыслить. Поэтому многих зрителей так привлекает романтическая приподнятость в изображении положительного героя и того нового, что несет он в своем характере.

Положительные герои в нашей жизни—это носители новой, коммунистической морали, нового, коммунистического отношения к труду. Утверждать принципы этой новой морали, новые нормы поведения в обществе,—может ли быть более увлекательная задача для художника?

Решения XX и XXI съездов партии активизировали творческую инициативу народных масс, приблизили каждого советского человека к решению проблем, стоящих перед страной. Мудро, государственно мыслящий советский человек, глубоко раздумывающий над жизнью, активно вторгающийся в нее, переделывающий жизнь на коммунистический лад,—вот сегодняшний герой. Но как раз здесь искусство разительно отстает от жизни. В положительных героях многих современных фильмов трудно подчас обнаружить неповторимую индивидуальность человека, глубину его мысли, зрелость его мировоззрения.

На III съезде писателей Н. С. Хрущев говорил о слиянии дум нашей партии с думами народов Советского Союза. Разве не почетно для художников показать руководящую роль партии в великом коммунистическом строительстве, раскрыть в конкретных, ярких, самобытных образах напряженные будни партийных работников?

Весь мир говорит сегодня о людях советской науки, которым принадлежат грандиозные, небывалые открытия. Спутник, совершающий обороты вокруг Земли, космическая ракета, достигшая Луны, атомный ледокол «Ленин»—они созданы советским человеком, его разумом, его руками. В жизни наших ученых, их труде, их неустанных, настойчивых творческих поисках—неиссякаемый источник тем, конфликтов, захватывающих сюжетов. Удивительными темпами растет и развивается советская наука, рождая новый тип советского ученого-первооткрывателя. Между тем образ этот далеко еще не разработан художественной кинематографией. Работники науки справедливо жалуются на то, что их жизни и труду посвящено ничтожно мало фильмов, а те, что касаются этой темы, порой искажают образы ученых и взаимоотношения в научной среде.

А жизнь рабочего класса, советского крестьянства? Огромные изменения, которые произошли за последнее время в нашей промышленности и сельском хозяйстве, не могли не отразиться на облике современного рабочего, колхозника. Множество сложных проблем возникает сегодня перед тружениками заводов и фабрик, перед тружениками полей—и в решении их проявляются новые черты, новые качества советских людей, активно участвующих в коммунистическом строительстве. Увидеть эти черты в жизни, перенести их на экран, используя все богатство выразительных средств кино,—творческий долг работников кинематографии.

Большие претензии могут предъявить к кино наши славные воины. Мирные будни Советской Армии, ее упорная учеба, ее готовность дать отпор любому агрессору редко получают достойное художественное отображение на экране.

Задача нашего искусства—не только утверждать и прославлять успехи, достижения советского народа; искусство обязано самым решительным образом бороться с тем, что мешает нам идти вперед, с пережитками прошлого. Кино должно стать первым помощником партии в деле коммунистического воспитания народа, молодежи. Моральный облик человека, его общественное поведение, преодоление собственнических инстинктов и пережитков мещанства—обо всем этом киноискусство должно говорить горячо, серьезно и глубоко. К сожалению, очень многие фильмы на моральные темы не поднимаются выше частных бытовых случаев и историй, а поэтому не решают (и даже не приближаются к решению) насущных проблем коммунистического воспитания. Надо отказаться от выпуска на экран подобных картин. Они только компрометируют важную тему.

Сейчас, когда производится свыше ста художественных фильмов в год и количество их продолжает расти, нельзя мириться с жанровым однообразием подавляющего большинства выходящих картин, с той инертностью, которая проявляется по отношению к поискам новых жанровых форм.

Взять хотя бы такой любимый зрителем жанр, как кинокомедия. Уже долгое время приходится говорить о его отставании, о том, что большинство наших комедий делается, увы, на низком художественном уровне. Посмотрите последние комедии «Жених с того света», «Шофер поневоле», «Матрос с «Кометы», «Девушка с гитарой», «Не имей сто рублей» и некоторые другие. Разве можно их считать творческими достижениями! Плохо, что и сейчас в сценарных портфелях киностудий нет полноценных комедийных сценариев. Легковесность, бессодержательность, штамп глушат те хорошие традиции, которые имелись в этой области в прошлом и могли быть развиты сегодня.

Положение с советской кинокомедией многократно обсуждалось, однако ощутимых сдвигов на практике до сих пор нет. Организованная на киностудии «Мосфильм» комедийная мастерская фактически бездействует...

Почти забытым оказался научно-фантастический фильм. Гигантские достижения советской науки, ее бурный рост, увлекательные прогнозы ученых на ближайшее будущее дают обильный материал кинодраматургам и режиссерам для создания научно-фантастических художественных картин, которые, захватывая зрителя острым и напряженным сюжетом, могли бы познакомить его с сегодняшним и завтрашним днем советской науки. Но опять-таки в тематически-производственных планах киностудий и в портфелях сценарных отделов произведения научно-фанта-

стического жанра—редкость. И это положение должно быть изменено.

Бессистемность, самотек царят в выпуске музыкальных кинопроизведений: опер, оперетт, киноконцертов, музыкальных кинокомедий. Четкого перспективного плана создания музыкальных фильмов не существует. Киноорганизациям вместе с Союзом композиторов надо исправить этот недостаток.

Как помочь развитию отстающих жанров? Думается, значительную роль здесь может сыграть проведение сценарных конкурсов.

Практика показала, что открытые конкурсы дают сравнительно незначительный эффект, так как работа в кинодраматургии требует специальных навыков, опыта и подготовки. Поэтому целесообразнее провести несколько закрытых конкурсов с тщательно отобранным составом участников. Нужно объявить конкурсы на лучшую кинокомедию, научно-фантастический сценарий, музыкальные сценарии различных видов, на сценарии для детей и юношества.

К сожалению, у нас находятся «в загоне», не развиваются не только те или иные жанры, но даже целые области кино. Так, количество и качество фильмов, выпускаемых для детей, давно уже не может удовлетворить запросы огромной аудитории юных зрителей. Существовавшая в свое время специализированная киностудия «Союздетфильм» не могла одна справиться с выпуском достаточного количества фильмов для детей. В связи с этим студия была превращена в студию общего типа, а задача создания детских фильмов была возложена на все студии страны.

Однако практика показала, что при такой системе никто не несет настоящей ответственности за это важное дело. Поэтому назрела необходимость, чтобы одна из существующих киностудий (возможно, киностудия имени М. Горького) специально занималась подготовкой фильмов для детей и юношества. Конечно, и при таком решении все остальные студии страны должны систематически включать в свои производственные планы важные по теме, имеющие познавательное и воспитательное значение фильмы для детей и юношества.

Основное направление тематических планов художественной кинематографии—это создание фильмов о героических участниках строительства коммунистического общества. Но нельзя забывать и о других чрезвычайно важных тематических разделах.

XXI съезд КПСС уделил огромное внимание международным проблемам. Не нужно доказывать, какую большую роль здесь может сыграть киноискусство. Мирное экономическое соревнование социализма с капитализмом; дружба и солидарность народов различных стран; рост самосознания народов, освобождающихся от ига колониализма; культурное сотрудничество стран; борьба за укрепление мира—это далеко не полный перечень тем будущих фильмов, которые должны прозвучать с экрана убедительно и сильно.

Буржуазная кинематография затрачивает огромные усилия, пропагандируя «капиталистический рай», в котором якобы мирным путем разрешены классовые противоречия. Вот почему нашему киноискусству так важно выступить с фильмами, где бы правдиво рассказывалось о трагическом положении человека в буржуазном обществе с его частнособственнической экономикой и моралью.

Наш зритель, особенно молодой, проявляет большой интерес к фильмам на историко-революционные темы. В различные общественные и кинематографические организации поступает множество писем, в которых зрители просят о выпуске картин, посвященных истории Великой Октябрьской революции, организующей роли Коммунистической партии на различных этапах развития нашего государства, подвигам старшего поколения большевиков, биографиям выдающихся деятелей партии, рядовым коммунистам—строителям социалистического государства. И, конечно, среди этих просьб—горячий призыв к деятелям кино продолжить работу над воссозданием на экране образа великого вождя народов Владимира Ильича Ленина.

Сейчас на киностудиях страны создаются фильмы, выпуск которых будет приурочен к исторической дате—90-летию со дня рождения В. И. Ленина. Готовится фильм «Ленин в Польше» (совместно с польскими кинематографистами), ведется подготовка к постановке фильма «Третья патетическая» по сценарию Н. Погодина.

Много заявок поступает от зрителей на экранизацию любимых произведений литературы. Необходим строго продуманный перспективный план экранизаций, составленный на основе тщательного отбора лучших литературных произведений, пригодных для перевода на язык киноискусства.

Серьезный участок работы нашей кинематографии—развитие и укрепление творче-

ско-производственных связей с кинематографиями других стран. Советские кинематографисты в сотрудничестве с киностудиями социалистических и капиталистических государств уже создали ряд фильмов. Сейчас снимаются фильмы совместно с кинематографистами Китая, Польши, Чехословакии, ГДР, Албании, Болгарии, Франции и других стран.

Как видим, у нашей художественной кинематографии—обширное поле деятельности. В годы семилетки ей предстоит решить немало сложных, трудных, но почетных задач. Кино должно сполна оплатить свой долг перед народом—созидателем, преобразователем, творцом нового общества!

Разнообразна и богата по содержанию программа производства документальных кинофильмов.

130 полнометражных документальных кинофильмов, 2120 короткометражных и свыше 10 400 периодических киножурналов намечено выпустить в ближайшем семилетии!

В связи с историческими решениями XXI съезда КПСС студии документальных фильмов ведут работу над картинами, пропагандирующими великие решения съезда—семилетнюю программу развития народного хозяйства.

Уже сейчас созданы значительные кинопроизведения из этого цикла, в том числе кинокартина «Шагай, семилетка!», увлекательно раскрывающая величественные перспективы семилетия, и эпический фильм большой эмоциональной силы—«Покорители моря».

Особое место в пропаганде семилетки занимает кинопериодика—наиболее оперативный и боевой жанр хроникально-документальной кинематографии. Союзные, республиканские и межобластные киножурналы должны повседневно освещать события, характеризующие живую творческую инициативу трудящихся.

Будет также создан цикл кинокартин, посвященных передовым рабочим и колхозникам, инженерам и ученым—тем, кто своим трудом, творчеством, новаторскими предложениями содействует перевыполнению семилетнего плана.

Вспомните о положительной роли, какую сыграл для судьбы изобретения механизатора И. Логинова оперативно снятый короткометражный фильм «Трактор-автомат» (Алма-Атинская киностудия). Пусть же кинодокументалисты уделяют больше внимания инициативе новаторов, создают яркие фильмы, популяризирующие их достижения!

Предполагается возродить оправдавшую себя в годы первых пятилеток форму выездных редакций кинохроники, работающих непосредственно на стройках и важнейших производственных объектах, выпускать специальные номера киножурналов, посвященные тому или иному предприятию, стройке, колхозу или совхозу.

Уже сейчас можно привести ряд положительных примеров популяризации героев семилетки, новаторов, изобретателей, рационализаторов производства через кинохронику. Изо дня в день киножурналы рассказывают о славном почине донецкого шахтера Николая Мамая и работе его последователей, о великом движении молодых патриотов на новостройки Востока и целинные земли, о бригадах коммунистического труда, университетах культуры и многих других новых примечательных явлениях в жизни и труде советских людей.

Особенно важно в ближайшие годы показать в документальном кино процесс роста и развития ведущих для каждой союзной республики отраслей народного хозяйства. В течение всего семилетия будут проводиться кинонаблюдения за крупнейшими новостройками и предприятиями, за отдельными бригадами коммунистического труда и лучшими производственниками. Это позволит накопить ценнейший материал—на его основе в конце семилетки можно будет создать интересные публицистические произведения, посвященные явлениям и событиям, характерным для эпохи развернутого строительства коммунистического общества.

Но, чтобы успешно справиться со своими серьезными задачами, кинохроника должна освободиться от многих недостатков!

Во-первых, развитие документального кино в известной степени сковывается однородностью тематики и материала, на котором строятся фильмы и киносюжеты. Во многих случаях авторы и режиссеры выбирают уже знакомые по печати, радио или по ранее созданным фильмам события и явления, недостаточно инициативно обращаются к новым темам и жизненным фактам.

Другой серьезный недостаток сценарной и режиссерской работы над документальными фильмами—иллюстративно-описательный подход к раскрытию того или иного явления или жизненного факта. Показ результата, а не

самого процесса деятельности советских людей нивелирует содержание и форму кинокартин, вызывает однообразие авторских приемов, построения сюжета, композиции.

Следствие того же—инертность монтажа, ослабленный ритм, незавершенность многих эпизодов, перегруженность фильмов второстепенным материалом.

В то же время, раскрывая жизненный процесс, показывая действительность в развитии и динамике, сопоставляя кадры в параллельном монтаже и т. п., документалисты могут создавать произведения, насыщенные напряженным действием, с увлекательным публицистическим или очерковым сюжетом—притом с элементами подлинного драматизма, так, как это сделано, например, в кинокартинах «Повесть о нефтяниках Каспия», «Покорители моря» и других выдающихся работах последнего времени.

В творческой деятельности отдельных студий и режиссеров документального кино встречается еще стремление к инсценировкам, примитивному «игровизму», не имеющему ничего общего с документальным восстановлением исторических фактов и событий. Особенно это заметно в работах документалистов Алма-Атинской и Иркутской киностудий.

Пытаясь найти психологическую мотивировку поведения человека, инсценируя те или иные эпизоды, относящиеся к области душевных переживаний, авторы таких фильмов ставят снимаемых людей в искусственные, надуманные обстоятельства, заставляют их «играть».

Разумеется, такой подход к решению творческой задачи неверен.

Сделать документальное кино живым, оперативным отражением трудовых подвигов и героических повседневных дел нашего народа—к этому должны быть направлены усилия советских журналистов экрана.

Могучим средством популяризации науки и распространения знаний среди самых широких масс служит научно-популярная кинематография. Научное кино, так же как художественное и документальное, призвано не только пропагандировать решения XXI съезда КПСС, но и самым активным образом участвовать в их осуществлении.

Наша научно-популярная кинематография добилась немалых успехов. Такие научно-популярные фильмы последнего времени, как «За жизнь обреченных», «Дорога к звездам», «На пороге сознания», «Рассказ о камне» и другие,—произведения киноискусства в полном смысле этого слова. В то же время они заключают в себе большой научно-познавательный материал, укрепляют материалистическое мировоззрение.

Решения XXI съезда КПСС обязывают научно-популярную кинематографию запечатлеть на экране достижения отечественной науки и техники, способствовать распространению передового опыта и научно-технических знаний.

Уже закончена серия фильмов, пропагандирующих задачи семилетнего плана.

Большое внимание уделяется фильмам на сельскохозяйственные темы. Инструктивные фильмы, освещающие передовые методы ведения колхозного хозяйства, дающие комплекс сведений по новой агротехнике, знакомящие с опытом сельских передовиков,—неоценимое наглядное пособие для тружеников сельского хозяйства.

Чтобы стимулировать борьбу за повышение художественного качества фильмов, за углубление их научного содержания, Министерство культуры СССР решило провести в 1959 году Всесоюзный конкурс на лучший короткометражный сельскохозяйственный фильм с учреждением дипломов по разделам: полеводство, животноводство, автоматизация и механизация сельскохозяйственного труда, овощеводство и плодоводство, культура и быт деревни.

Большие, ответственные задачи в области политехнизации школы, подготовки специалистов в высшей и средней специальной школе поставил перед научно-популярной кинематографией XXI съезд КПСС. План развития учебного кино во многом отвечает этим задачам, помогая воспитанию подрастающего поколения молодежи, укреплению связи школы с жизнью.

Состоявшееся недавно в Москве Всесоюзное совещание по вопросам развития учебной кинематографии вскрыло ряд серьезных недостатков в производстве учебных фильмов и наметило конкретные пути их преодоления. Поставлен вопрос о создании специализированной студии учебного кино.

Широкие, вдохновляющие перспективы открывает семилетний план перед всем советским народом и перед нами, советскими кинематографистами! Наш долг—работать так, чтобы приблизить своим трудом уже близкое будущее—коммунизм.





Владимир Крепс

Второе цветение

1

Звучит музыкальная увертюра к фильму.

Дикие травы, переливаясь различными оттенками красок—от ярко-зеленого до серовато-бурого, покрывают безбрежный простор степей...

Раздается задушевный женский голос, обращенный к невидимым слушателям...

— У нас в народе эту степь называют Мирзачуль—«Степь степей»... А в учебниках географии она до сих пор именуется «Голодной»... Она заслужила такое название на протяжении тысячелетий...

В травяном ковре виднеются целые созвездия ярких цветов, слегка колышимых слабым ветром...

— Полюбуйтесь сами, как благодатна и плодородна эта земля... какие могучие силы таятся в ней... Но только несколько дней в году, ранней весной, расцветает этот зеленый океан...

И на наших глазах высыхают и корежатся травы... Осыпаются лепестки цветов... Степь становится похожей на пустыню...

За кадром продолжает звучать тот же женский голос...

— Беспощадное солнце и знойные ветры уничтожат здесь всякое дыхание весны... Так коротка и мимолетна жизнь прекрасных трав и цветов...

И вот перед нами выжженная земля... Лишь кое-где виднеются пучки серой колючки... Мертво и пустынно все вокруг...

— Оросить все эти бесконечные просторы—вот вековечная народная мечта... И только в наше время Голодная степь, наконец, обрела свое второе цветение!..

И с новым музыкальным аккордом появляется заглавие кинофильма—

«ВТОРОЕ ЦВЕТЕНИЕ».

И дальше вступительные титры бегут на фоне работающих экскаваторов, бульдозеров, грейдеров...

Сквозь надписи виднеются вновь вырытые каналы, тянущиеся далеко за горизонт...

В музыку вплетается отдаленный шум моторов... Гул великой стройки...

И все это перекрывает песня—«Степь степей», которую поет торжественный многоголосый хор...

Та же песня несется над недостроенными кварталами нового города, возникшего в центре степи...

Над домами возвышаются стрелы башенных кранов... По дороге проносятся самосвалы, грузовые машины со стройматериалами. Вся эта картина отлично видна из окна маленькой комнаты—кабинета редактора районной газеты.

Возле письменного стола стоит женщина лет под сорок, с удивительно милым и моложавым лицом... Но беспощадное время уже тронуло легкими морщинками уголки ее глаз.

Женщина держит в руке старинный узбекский браслет, рассматривая этот, очевидно, дорогой ее сердцу сувенир...

Заслышав стук в дверь, она прячет браслет во внутренний карман своего жакета.

В помещение входит высокий молодой человек с худощавым лицом в модной блузе на молниях. Из всех ее карманов торчат авторучки самых различных фасонов

— Номер готов... Подпишите к печати...—почтительно говорит он.

— Хорошо... Оставьте, Шарифджан...

Сотрудник редакции исчезает, положив на письменный стол оттиск очередного номера газеты с большой шапкой:

«Решения XXI съезда КПСС—в массы!»

Редактор, просматривая номер, одновременно берется за телефонную трубку.

— Дайте райком... приемную Ташпулатова...

Большая светлая комната приемной забита народом. У столика, возле входа в кабинет секретаря райкома партии, сидит седая, скромно одетая дежурная.

— А... Зухра-хон... К сожалению, Карим-ака еще не вышел... К большому сожалению...

Она кладет трубку на рычаг и оглядывает собравшихся в приемной посетителей.

Среди них выделяется председатель колхоза Бектаев. Это пожилой, но еще крепкий мужчина, с длинными пушистыми усами.

— Вы не знаете, зачем вызвали мою дочь?—обращается он к дежурной, показывая глазами на сидящую в сторонке красивую узбечку лет двадцати трех, с густыми чер-

ными бровями, с лицом, покрытым слоем вечного загара, сквозь который пробивается буйный румянец молодости.

Но глаза дежурной совершенно непроницаемы...

— Не имею понятия, товарищ Бектаев, к сожалению, секретарь райкома мне не докладывает...

Беспокойный посетитель подходит к дочери, которая просматривает газеты.

— Доченька, что бы тебе ни предлагали, говори: «Нет! Из нашего колхоза—никуда...».

— Вы не волнуйтесь. Я, конечно, буду отбиваться...—вежливо отзывается Хасиат·

Удовлетворенный ответом отец снова обращается к дежурной:

— Кто там торчит до сих пор?..

— Карим Мурадов, директор МТС...

Бектаев с трудом подавляет смешок. Многие из посетителей с улыбкой переглядываются...

А отец Хасиат сообщает для всеобщего сведения:

— Последний директор последней МТС в наших местах... А я все мурадовское хозяйство покупаю на корню, с усадьбой, со складами...

С соседнего кресла встревоженно вскакивает дородный председатель колхоза...

— Почему же все вам, уважаемый Адылбек-ата? Отстающие колхозы тоже хотят технику...

— Работать надо, отстающие...—покровительственно говорит Бектаев.

Распахивается дверь с дощечкой: «Секретарь райкома тов. Ташпулатов».

Из кабинета выходит плотный мужчина лет сорока трех с седеющими висками и полным энергии лицом. Но сейчас он, очевидно, чем-то озабочен и даже растерян...

Дежурная, проходя в кабинет, обращается к расстроенному Мурадову:

— Ну что, договорились?..

— Договорились, что непременно придется договориться...

Карим смотрит на посетителей и извиняющимся тоном добавляет:

— Простите, что задержал... У меня нервы, а у секретаря чуткость...

Дежурная выходит из кабинета с папкой в руках и, садясь на свое место, официально говорит:

— Товарищ Хасиат Бектаева, пройдите...

— Доченька, никуда не соглашайся...—шепчет ей вдогонку заботливый отец.

2

По степной дороге, уже окутанной вечерней мглой, быстро едет легковая машина «Москвич»... За рулем моложавая женщина, которая недавно звонила в райком из редакции...

По радио звучит веселый, бравурный мотив, отнюдь не соответствующий душевному настроению ночной путницы... Она выключает приемник и прибавляет газу... Видно, скорость километров на восемьдесят ей привычна...

От здания райкома отъезжает новенький «газик»... Его ведет солидный водитель в брезентовом плаще... Он поглядывает на сидящего рядом Мурадова, пребывающего в состоянии глубокой задумчивости.

— Кто мы, Карим-ака?..

— Мы?.. Пока неизвестно кто... Вопросительный знак в списке у товарища Ташпулатова... Двое суток на размышление...

Они едут по незастроенным улицам нового города, где некоторые дома уже подводятся под крышу, а другие существуют только в виде строительных площадок.

— А где будем размышлять?..—вздыхает шофер.

— Гони на центральную усадьбу, Акмаль...

«Газик» с горящими фарами выезжает на дорогу и мчится вдоль еще голых полей, все дальше и дальше в степь...

И еще одна машина на большой скорости катит по той же дороге, следом за первыми двумя... Это небольшой полугрузовичок-«пикап», заставленный какими-то ящиками. Рядом с безусым шофером в пыльнике на переднем сиденье дремлет Хасиат.

Настойчивые автомобильные гудки заставляют пожилую сторожиху отставить в сторону пиалу с чаем... Она выходит из проходной к воротам и пропускает «Москвича» на широкий двор центральной усадьбы МТС.

— Привет тебе, тетушка Қумры-хола...—говорит женщина в черном костюме, опуская боковое стекло.

— С приездом, Зухра-хон... Что-нибудь случилось?..

— Пока еще ничего... А директор вернулся?..

— С утра не было... Қак в район уехал... Вам дать ключи?..

И, не дожидаясь ответа, старуха передает в окно машины связку ключей.

«Москвич» проезжает большой двор и сворачивает налево, к директорскому особнячку, скрывающемуся за густой сенью молодых деревьев.

Сторожиха берется за скобку, чтобы закрыть ворота, но оставляет это намерение, завидев подъезжающий «газик». Тогда она обдергивает тулуп, поправляет ружье, висящее на плече, и лихо докладывает:

— У нас на усадьбе все в порядке... Ровно ничего не случилось...

— Қак сказать, тетушка Қумры-хола... Впрочем, отсюда не все видно...—выходя из машины, невесело шутит Қарим.

Директорский шофер с необычной для него живостью спрашивает:

— Машину на прикол?.. И разрешите окунуться в семейную жизнь?..

— На прикол... И окунайтесь на здоровье...—машет рукой Мурадов.

— А завтра? Қ шести утра, как всегда?

— А завтра совсем не надо... Размышлять лучше пешком...

Водитель пожимает плечами и уезжает к темнеющему вдали автомобильному гаражу.

На морщинистом лице сторожихи отражается большая тревога...

— Видно, недаром Зухра-хон приехала, ключи взяла... Қаждый раз, когда у нас неприятности, она тут как тут...

Лицо Қарима не отражает ни удивления, ни радости...

— Мне сегодня никого не хочется видеть... Даже Зухру... Интересно, откуда она узнала?..

Тетушка Қумры-хола подходит к нему совсем близко.

— А что она могла узнать?..

Но директор только вздыхает, даже не замечая, что крупные капли дождя начинают барабанить по двору. Наконец, когда холодные струйки начинают проникать за воротник, он медленно направляется к выстроенным в ряд под навесом тракторам..

Мурадов нежно гладит радиаторы, осматривая каждую машину прощальным взглядом... Затем он проходит мимо хлопкоуборочных... И останавливается, прислонившись мокрым лицом к одной из стальных труб.

Старуха как тень следует за ним. Найдя момент более или менее подходящим, она деликатно кашляет в рукав.

— Почему у тебя такие невеселые глаза?.. Поделись со мной, Қаримджан...

Он с трудом отрывается от машины...

— А что говорить?.. На днях это будет напечатано во всех газетах...

Только теперь потрясенная старуха, как ей кажется, понимает, в чем дело...

— Неужели сняли?.. Такого директора снять с МТС!..

Мурадов смотрит ей прямо в глаза.

— Вот и не угадала. Все наоборот... Такую МТС отняли у директора!..

Сторожиха сосредоточенно думает, опершись на ружье...

Мурадов обнимает ее за плечи и доверительно шепчет:

— Қто я был такой?.. Директор МТС, фигура... Проще сказать—двигатель... А теперь стал тормоз... Партия знает лучше, дорогая Қумры-хола...

— А ты согласился?.. В душе, а не для собрания?..

— Я честно голосую за!.. По всей совести... Зачем два хозяина?.. Пускай и нашу технику берут колхозы, пускай... Пора!..

Он круто поворачивается и решительно шагает под дождем к директорскому особнячку, у подъезда которого стоит «Москвич», а в окнах горит огонь.

Растерянная сторожиха стоит посреди двора, размышляя вслух...

— Что значит—берут? Не для того тетушка Қумры-хола двадцать лет караулила с ружьем, чтобы кто-нибудь мог взять даже гвоздь!.. Вот если за деньги, тогда еще можно подумать...

3

В неуютной комнате, которая, очевидно, служит одновременно кабинетом и столовой, стены завешаны почетными дипломами и семейными фотографиями... Среди них выделяется один портрет в траурной рамке, на котором снята женщина средних лет с ясными, вдумчивыми глазами. Она очень похожа на ту, которая сидела за рулем «Москвича».

А приезжая, сбросив свой черный жакет и засучив рукава, моет пол.

Қарим произносит с ласковой укоризной в голосе:

— Ну зачем, Зухра... Вчера уборщица мыла, а завтра мне все равно уезжать... Гостья уже вытирает половицы насухо и приступает к следующей операции—накрывает на стол.

Все это она делает быстро, ловко, споро...

— А разве хорошо оставлять за собой грязь?.. Где консервный нож?.. Я привезла твои любимые шпроты...

—Мне не до шпрот... Но это хорошо, что ты приехала... Иногда просто трудно быть одному...—Мурадов садится за свой письменный стол и долго смотрит на висящий на стене портрет...—Қак ты похожа на Фатиму... Удивительное сходство, даже для родной сестры... Уже полтора года прошло, как ее не стало, а я никак не могу свыкнуться с этой мыслью... Другие, говорят, привыкают, а я нет...

Зухра вглядывается в лицо покойной сестры, оказываясь во власти воспоминаний...

Откуда-то издали звучит скорбная музыка... Ее аккорды постепенно приближаются. И мы переносимся в маленькую больничную палату, где мечется на подушках Фатима... Ее лоб покрыт крупными каплями пота, губы запеклись от жара...

У изголовья неподвижно сидит сумрачная Зухра, держа на коленях кислородную подушку...

А в слабо освещенном коридоре районной больницы полуобезумевший от горя Карим терзает костлявого старика с седой бородкой, одетого в белоснежный халат...

— Виктор Петрович!.. Вы же знаменитый хирург, профессор... Спасите ее... Скажите прямо—есть надежда?..

Врач медленно протирает стальные очки носовым платком...

— Может быть... Но вы сами понимаете—общее заражение... Не скрою, прогноз неблагоприятный...

Карим на цыпочках входит в палату и слышит слабый голос своей жены...

— Позовите ко мне Зухру...

— Я здесь, Фатима...—тихо отвечает ей сестра, поправляя пузырь со льдом на голове умирающей...

— Я поручаю тебе сына, замени ему мать... И еще... Браслет... тебе...

Она смолкает навсегда, уронив голову набок...

Резким звенящим аккордом обрывается музыка...

Перед нами снова комната в доме директора МТС... В наступившей тишине кажется резким даже звон чайной ложечки в руках Зухры.

— Я все понимаю. Ты прожил здесь с моей сестрой чуть ли не двадцать лет, под этой крышей она вырастила тебе Хакима...

— Ты думаешь, я стал рабом этих стен?..—грустно усмехается Мурадов.

— Не думаю... Но во все, что создано кругом, ты вложил столько огня, нервов, душевной энергии... На этой усадьбе прошла самая цветущая пора твоей жизни...

Карим вскакивает и в волнении прохаживается взад и вперед.

— А ты знаешь, что МТС...

— Ты забыл, что я член бюро райкома... Ну, о чем ты договорился с Ташпулатовым?..

— Он мне предложил все что угодно... Директором сюда, председателем туда...

— А что советовал?

Директор отвечает, не скрывая своей обиды...

— Четырнадцатый совхоз... Самый последний в Голодной степи... Бельмо на глазу всего треста совхозов... Это мне—после того как МТС десятки лет красовалась на Доске почета!..

В карих глазах гостьи отражается сложное чувство сожаления и легкой иронии.

— А что ж, тебе дать отличный, передовой, орденоносный?.. С готовыми рекордами?.. Тогда лучше просись прямо на пенсию...

Карим опускается на диван, сжав голову обеими руками.

— Не читай мне мораль, я тоже не первый день в партии... И вижу глубокий смысл в передаче техники колхозам. Но пойми, мне-то придется начинать почти сначала...

Сторожиха опять открывает ворота, впускает во двор «пикап».

Хасиат выпрыгивает из машины и обращается к старухе...

— Тетушка Кумры-хола, директор еще не спит?.. У меня срочное...

— У товарища Мурадова гости... Видишь, все окна светятся, девушка...

...Карим делает последнюю затяжку и бросает окурок в уже полную пепельницу... Теперь, в сизых клубах табачного дыма, по комнате взад и вперед шагает Зухра, продолжая нелегкий разговор.

— Я тоже через это прошла... Жила-была в Ташкенте всем известная товарищ Мирзаева, член редколлегии достопочтенного журнала... Ну, а когда, после двадцатого съезда партии, здесь взялись за целину... я вспомнила, что родилась в Мирзачуле...

— Тебе это напомнили в ЦК?..—с усмешкой переспрашивает ее собеседник.

— Нет, я сама туда написала... И сменила свой уважаемый кабинет на маленькую комнатку в никому не ведомой районной газете...

— А тебе не обидно было в зрелые годы вернуться к занятиям твоей юности?..

— Я ведь хорошо помню старинную пословицу, что «обида—это оружие дураков...».

Карим испытующе смотрит ей прямо в лицо.

— И ты не скучаешь по Ташкенту?.. Не жалеешь?..

— Нисколько... Живое дело, всегда на людях... Стараюсь поднять газету... И ты не пожалеешь...

Раздается нерешительный стук в дверь.

— Кто там? Войдите...—настораживается Мурадов. И в комнате, немного робея от смущения, появляется Хасиат.

— Простите за такое вторжение... Но я прямо от товарища Ташпулатова... И утром должна дать ответ...

Хозяин вскакивает, подвигая новой гостье стул.

— Садитесь и будьте знакомы...

— А мы и так знакомы... Кто же в районе не знает Бектаеву?..—пожимает плечами Зухра.

— Да, ваша газета часто печатает о колхозе «Первое мая»... И слишком много обо мне...

Женщины с подчеркнутой любезностью кланяются друг другу.

— Может, поужинаете с нами?—по-хозяйски предлагает Мирзаева.

Но поздняя посетительница не склонна задерживаться.

— Благодарю, но меня ждут дома... Можно, я напрямик спрошу, что надо, и уйду?. Не буду вам мешать...

Кариму очень нравится эта немного резкая и вместе с тем обаятельная девушка.

— Спрашивайте что хотите, Хасиат... Я думаю, можно при Зухре-хон—это сестра моей покойной жены.

И девушку сразу покидает чувство неловкости, которое бывает у людей, невольно вторгающихся в чужую жизнь.

— Я ведь окончила трехгодичные курсы у себя в колхозе... И вдруг меня вызывают в райком... Пожалуйста, поезжайте в четырнадцатый... А я спрашиваю, кто директор?.. Короче говоря, вы хотите со мной работать?..

— Товарищ Мурадов сам еще не решил...—внезапно нахмуривается редактор газеты.

— Товарищ Мурадов уже решил!.. Но почему он должен возражать против вас?..—почти весело спрашивает директор.

Девушка продолжает разговор с привычной для нее прямотой.

— Может быть, у вас есть другие кандидатуры?.. И вы не очень ладили с моим отцом...

— Ну, это он не очень ладил с нашей МТС... А вы хотите со мной работать?..—прямо спрашивает Карим.

— Понятно, хочу... Видите, сразу примчалась... Я давно к вам присматриваюсь. Мурадов совершенно не замечает, что между обеими женщинами протягиваются неуловимые нити взаимной неприязни.

— А что, старик Бектаев так легко отпустит из дому единственную дочь?..

Тихонько скрипит дверь... На пороге появляется сторожиха с жестяным дымящимся чайником.

— Кипяток готов... И я, кажется, тоже дошла до самой точки... Ты передай куда надо... Хоть самому товарищу Ташпулатову!.. Я согласна продать машины колхозам!..—Старуха тяжело опускается на свободный стул, так и не выпуская из одной руки чайника, а из другой ружья...—Скажи, что я согласна в кредит!.. Ну, если колхоз не такой богатый... А два хозяина для трактора—это действительно многовато!.. У чайника и то один!..

И она со стуком ставит чайник на стол, да так, что из носика появляется дымящаяся струйка...

За окном раздается гудение низко летящего самолета. Мурадов поднимает оконную штору и смотрит...

...Как на посадку идет маленькая машина сельскохозяйственной авиации.

Летчик опускается возле самой реки, посеребренной лунным светом... И рулит в сторону прибрежной рощицы.

Директор с сердцем опускает штору.

— Опять прилетел!.. Просто несносный мальчишка... И чуть не угодил в болото... Как только его терпят в авиаотряде?..

4

Самолет останавливается возле густых камышей. Из кабины появляется рослый парень в летнем комбинезоне. И тут же к нему из густых зарослей устремляется гибкая девушка с озорными лукавыми глазами.

— Хаким!.. Сумасшедший!..

Молодой человек крепко ее обнимает.

— Я так боялся, что ты меня не дождешься, Ойниса!..

— А я так боялась, что ты не прилетишь... Я уже два часа в камышах прогуливаюсь...

Они присаживаются на поваленное дерево, осыпая друг друга градом вопросов.

— А почему ты вчера не прилетел?..

— А ты думаешь, всегда случается попутный рейс?..

— А тебе выговор сняли?..

— А разве это бывает так скоро?.. Мне еще один залепили...

— Как это—залепили?..

— Ты знаешь, как пишут на доске приказов?.. Самым примитивным образом..

— А за что?..

— За что же, кроме любви?.. Помнишь мою вынужденную посадку?.. На карте вашей бригады...

Вместо ответа девушка прижимается к широкой груди Хакима...

— Я бесконечно счастлива, что ты со мной...

— А я бесконечно несчастен, что через пять минут улетаю... У меня график...

Ойниса недовольно от него отстраняется...

— Так зачем же ты портишь эти пять минут?.. Зачем говоришь о разлуке?..

Молодой человек берет ее за руку...

— Я должен вернуться до отбоя... А то опять наши чувства повиснут на доске приказов... Ну, когда же мы поженимся?..

Его возлюбленная скромно опускает глаза...

— Разве остановка за мной?.. А что говорит твой отец?..

— Одно и то же... Подрасти и сними выговора...

Она ласково гладит своего милого по волосам, стараясь его утешить...

— Ну что ж, подождем... Я буду копить трудодни на зеркальный шкаф, а ты копи на телевизор... И все равно я буду любить только тебя... И в двадцать, и в тридцать, и в сорок лет!..

— А потом бросишь!..

— Тогда уже будет поздно бросать...—И влюбленные снова нежно обнимаются...

Где-то вблизи кричит ночная птица...

— Это она...—шепчет девушка...

Хаким отстраняется, быстро поправляя волосы...

Из-за высоких камышей появляется голова Хасиат...

— Я знала, где вас найти... Ойниса, большие новости... Я еду на целину, в новый совхоз... И знаешь, с кем?.. С его отцом!..

Это известие производит на ее подругу большое впечатление...

— А я?.. Мы же решили никогда не расставаться...

Летчику приходит в голову какая-то новая мысль...

— А ты тоже просись туда... И старайся понравиться моему отцу!..

— Если бы вы только знали, как все это не нравится моему отцу!..—огорченно восклицает Хасиат.

5

С большой высоты видно, как медленно разворачиваются тракторные колонны, уходя по разным дорогам в степь... За тракторами тянутся вереницы автомашин, нагруженных прицепными орудиями и запасными частями.

А по дороге, ведущей к воротам МТС, уже катят грузовики, набитые школьными партами... Сверху располагаются ученики старших классов. Молоденькая учительница едет вместе с детьми, бережно прижимая к груди глобус...

Возле дверей директорского особняка стоит «газик», на который Қарим и тетушка Кумры-хола грузят чемоданы и узлы.

На заднем сиденье между вещей устраиваются отец и дочь Бектаевы, а Мурадов садится рядом с водителем.

— Эх, и прокачу я вас с ветерком напоследок!.. По-нашему, по-степному!..—оживляется приунывший Акмаль.

Но ему не удается даже выехать за ворота, так как в них маневрирует большой автокран... Несколько рабочих, примостившись на боковых тумбах ограды, укрепляют новую вывеску—«Средняя школа при колхозе имени Первого мая»... А старая вывеска уже лежит в сторонке, и на нее никто не обращает внимания...

При въезде в усадьбу образуется затор... Изнутри гудит директорский «газик», снаружи—колхозные грузовики... Звонкими голосами щебечут школьники, которым нравится это маленькое дорожное приключение...

На стене опустевшего особняка очкастый директор школы пишет мелом—«Физический кабинет»... К нему подходит грустная сторожиха и молча вручает ключи от дверей...

Наконец вывеска прикрепляется на живую нитку, и автокран с урчанием освобождает проезд...

И тогда Акмаль быстро вылетает со двора и объезжает школьную колонну круто по степи...

— Едем напрямик в четырнадцатый?..

— Да, полным ходом домой...—ровным, спокойным голосом произносит Мурадов.

Хасиат победоносно улыбается, искоса взглянув на отца... А тот только угрюмо молчит...

6

В большой комнате заплаканная молодая женщина укладывает вещи... Ей помогают две старухи и мешают две девочки, то и дело уволакивающие в сторону то кастрюльку, то простыню, то мамину туфлю...

На пороге появляется небольшого роста мужчина с черной бородкой... За ним стоят Карим и Хасиат.

— Вот еще одна комната—здесь у нас была спальня и детская... Через час мы освободим...—произносит глава семьи.

— Папа, а у дяди тоже есть девочка?.. Можно, я буду приходить к ней играть?..—спрашивает старшая дочка с бантом.

— Папа, я тоже хочу... Мы будем приходить со своими куклами...—бойко вставляет младшая, прижимая к груди резинового пупса.

Хасиат берет на руки девочку с куклой.

— Ты лучше приходи ко мне играть. Тем более со своим инвентарем.

Старуха помоложе предлагает гостям стулья...

— Вы садитесь... Конечно, Гияз, как всегда, увлекается... Какое там через час!.. Еще ничего не уложено... Нет, не такого мужа я мечтала найти для своей Гюлихон!..

Вторая старуха, значительно старше на вид, немедленно вступает в бой.

— Люди добрые!.. Не слушайте, что она говорит... Мы соберемся за пять минут!.. И рассудите по справедливости—какое приданое получил мой Гияз за женой, кроме языка ее матери?..

Тем временем молодая женщина успевает отобрать подушку и будильник у дочек, пытающихся куда-то утащить эти ценные предметы...

— Вы уж нас извините. Пусть ваша супруга пока устраивается в кабинете, а мы все сейчас отсюда вынесем.

— Я не супруга, а хлопковод...—поясняет Хасиат, опуская девочку на пол.

— А почему хлопковод не может выйти замуж?.. Тем более за такого видного мужчину...—ввязывается в чужие дела мать Гюлихон.

— Вы не обращайте внимания—у нее на уме одни свадьбы. Впрочем, это не удивительно, поскольку ее дочь уже принесла нам в дом парочку невест...—язвительно перебивает мать Гияза.

Человек с бородкой, уклоняясь от дальнейшей дискуссии, пятится назад. За ним покидают комнату и вновь прибывшие.

Очутившись в передней, Гияз сконфуженно шепчет:

— Знаете, старые женщины... Особенно, когда они совершенно раскрепостились... У меня просьба, товарищ Мурадов,—разрешите поместить семью где-нибудь в бараке, пока я вернусь за ними...

Карим дружески хлопает его по плечу.

— Да живите, сколько надо, в директорском доме. Вот только девушку надо устроить... Ну, хотя бы в вашем кабинете... А я—одинокий сыч, могу как-нибудь...

— Директор совхоза... И как-нибудь?.. Какой же будет авторитет?..

— Авторитет дает работа, а не кабинет... Вот так, товарищ Ахмедов... Теперь к делу... Бектаева будет заведовать пятым отделением, новым... И нам бы с ней хотелось посмотреть ваши владения...

— Вернее сказать—ваши владения...—возражает бывший директор.

— А еще вернее—наши владения!..—усмехаясь, произносит Хасиат.

7

Возле недостроенных домов, в которых все-таки живут люди, стоят новоселы, поглядывая на проходящую по поселку компанию—девушку и двух директоров.

Как правило, в квартирах нет оконных рам и дверей, а зияющие дыры закрыты ситцевыми занавесками. На некоторых домиках нет крыш и стропила временно затянуты порыжелым брезентом... А кое-где еще стоят палатки, окруженные грудами кирпича и мусора.

— Что ж, Ахмедов, вы не могли сколотить бригаду из наших рабочих, чтобы помочь строителям Голодностепстроя?..—хмуро спрашивает Карим.

— Создавал... Несколько раз создавал... Только люди разбегаются... И вообще не хватает рук. Катастрофически!..—отбивается его предшественник.

— А где ж в наших местах хватает рук?..—убежденно говорит Бектаева.

— Сколько человек сюда прислал комсомол?..—допытывается новый директор.

— Сто шестьдесят... Только многих пришлось отпустить—кого по болезни, кого на учебу, а кого по семейным причинам... Голодная степь...—разводя руками, отвечает старый.

Мурадов останавливается и долго смотрит в бегающие глаза Гияза...

— А вам не приходило в голову, что их надо было и лечить, и учить, и женить здесь?.. Чтобы люди постоянно чувствовали, что каждый из них дорог совхозу...

Ахмедов обиженно пожимает узкими плечами...

— Ну да, забота о людях и прочие прописные истины... Но, к вашему сведению, меня сняли не за это, а за восемь центнеров с гектара. Тут крыши и двери не особенно играют... А насчет заботы... Посмотрите, какой у нас клуб!.. Еще успели с архитектурными излишествами...

Они подходят к нарядному зданию клуба, на дверях которого висит большой амбарный замок.

— Излишества налицо, а что там происходит?.. Даже плакатов не видно...—удивляется девушка.

— А что может происходить, когда до сих пор не прислали завклубом?.. И руководителей кружков тоже нет никаких... Временно используем как склад... Тут ведь недалеко до ремонтных мастерских...

В ремонтной мастерской кипит работа. На дворе подкрашивают уже готовые к севу тракторы и сеялки... В одном из отсеков большого сарая механики собирают шасси... В соседнем боксе ремонтируют моторы...

Под навесом стоят новенькие хлопкоуборочные машины, блистая почти непорочной чистотой... Возле них останавливаются оба директора и Бектаева.

— И много хлопка вы убрали машинами?..—любопытствует Карим.

— Пробовали, только сразу бросили... Вещь дорогая, хрупкая... Трактористы ее боятся... А наши восемь центнеров легко взяли и вручную, при помощи студенчества...—поясняет Гияз.

— А вы не думаете, что студенчеству лучше бы учить свои науки, чем за нас работать?.. Как тут обойтись без машин?..— все более мрачнеет Мурадов.

— Мало ли что лучше... Да у них даже поля не выровнены... Какая уж тут комплексная механизация...—пожимает плечами Хасиат.

К ним подходит высокий бригадир в синем комбинезоне.

— Товарищ директор, когда же привезут новые клапаны?.. Вся работа стоит.

— А вы теперь к новому директору обращайтесь... Я—уже вчерашний день... Знакомьтесь, это наш старший механик по ремонту—Абдулла...—теребя бородку, заявляет Ахмедов.

— Нет, уж вы пока к нему... Я еще дела не принял...—возражает Мурадов.

Абдулла переводит взгляд с одного начальника на другого.

— Ну, дела... Директоров два комплекта, а клапанов и одного не наскребешь...

Он поворачивается, чтобы вернуться в мастерскую, но Карим останавливает его за плечо.

— Погодите... Пока не привезут, будем растачивать старые...

— А кто будет растачивать?.. Был человек один, Атабаев... Золотые руки по клапанам... Только он уехал домой, в Беговат, жена там заболела...

Мурадов тут же находит выход из положения.

— Вы будете растачивать, а я покажу, проверю...

Хасиат смотрит на него восторженными глазами.

Со всех сторон мастерской бегут люди, чтобы посмотреть, что умеет делать новый директор...

Мурадов, нисколько не смущаясь десятками любопытных глаз, быстрыми и точными движениями начинает обтачивать клапаны...

— Ну а теперь, Абдулла, вы попробуйте... Не боги горшки обжигают!.. И не они растачивают клапаны...

Карим подходит к проходящему испытание мотору и внимательно прислушивается...

— Четвертый цилиндр мне не нравится... Там какой-то легкий стук... Разобрать и проверить снова...

— Да ведь это мелочь...—пробует возразить шустрый курносый паренек в ситцевой косоворотке.

— Мелочь?.. А когда на посевной машина станет,—это тоже будет мелочь?.. Давайте условимся друг другу спуска не давать. И если заметите, что в дирекции барахлит какой-нибудь поршень, давайте сразу вопрос на рабочком!..

— Эх, товарищ директор... Вы к нам не с небес свалились?..—усмехается Абдулла.

В небе раздается ровное гудение идущего на посадку самолета. Новый директор в сопровождении целой гурьбы рабочих выходит на двор...

И прямо у их ног плавно опускается машина, из которой выскакивает его родной сын. Когда летчик снимает шлем с авиационными очками, становится видно, что он похож на Карима.

— Рад приветствовать вас, дорогой отец и глава фамилии, на новом месте... Кстати, привез вам сюрприз...

— Какой сюрприз, Хаким?..—удивленно спрашивает Мурадов.

— Только он немного укачался... Эй, светоч прессы, вылезай!.. Мы уже на грешной земле...

Из кабины с трудом выбирается сильно поблекший Шарифджан, в модной спортивной блузе, нагруженный чемоданами, пледом, термосами и фотоаппаратом.

— Шарифджан?.. Какими судьбами?.. Как это ты рискнул расстаться с Ташкентом?..—усмехается Карим.

— Я на стажировке в районной газете... А вы знаете меня с детства как старого друга Хакима...И вот я к вам...—бормочет все еще не пришедший в себя журналист, пытаясь обнять директора... Впрочем, ему мешает это сделать его громоздкое снаряжение.

— По местам, ребята... Тут разговор семейный, длинный...—ядовито усмехается шустрый паренек.

— Нет, погодите... И вы, Васенька, послушайте... Сейчас будет маленькая педагогическая поэма!..

И, повернувшись к «старым друзьям», он резко продолжает:

—... Сколько раз я тебе говорил, Хаким, чтоб ты не смел гонять самолет по личным делам!.. И ты, Шарифджан, прекрасно бы добрался на попутном грузовике, со всеми твоими вещичками... А я вот возьму и позвоню, чтобы высчитали за бензин... И еще выговор попрошу дать!..

Но летчик совершенно не пугается...

— Пожалуйста. Воля отца для меня закон. Но вряд ли она закон для начальника авиаотряда... Не сердитесь, я уже перековался. Рейс попутный—привез вам клапаны... Можете выгружать.

Хасиат отводит в сторонку пилота...

— Хаким!.. Ты к нам надолго?..

— Надолго... Еще побуду минут десять... Летим со мной в «Первое мая»? Везу Бектаеву химикалии. Может, хочешь повидаться?

— Некогда видаться... Да я и не успела соскучиться...

Рабочие выносят из грузового люка самолета ящики...

А Шарифджан не спускает глаз с девушки... Почти машинально он щелкает несколько раз лейкой, одновременно тихонько разговаривая с Ахмедовым...

— Кто такая?.. Откуда она приехала?

— Ниоткуда.

— Но я ее где-то видел!..

— Там же, где все,—на обложке «Огонька»... Там еще было расписано—«Лучшая из лучших...». И еще масса лишних слов.

«Лучшая из лучших» прощается с летчиком, запускающим мотор...

— Попутного ветра, Хаким!.. Передай от меня привет камышам!..

8

Круто поднимается в воздух легкая машина младшего Мурадова...

А отец вместе с журналистом шагают по поселку, направляясь к дощатому бараку.

— Дорогой Карим-ака... Я не могу... Отдохнем немного...—бормочет Шарифджан, сгибаясь под тяжестью своих чемоданов.

— Тут же недалеко... Ну, давай, я помогу...—И Карим забирает у гостя самые громоздкие вещи.

Повеселевший стажер сразу становится разговорчивым...

— Знаете, сейчас Голодная степь в большой моде... И я выбрал дипломную работу о здешней районной печати... Я ведь готовлюсь к научной карьере, а с такой темой легче пройти в аспирантуру...

Мурадов выпускает из рук поклажу, роняя ее наземь...

— На, тащи сам свои чемоданы... У нас это тоже модно, носильщиков пока нет...

— Пожалуйста, пожалуйста... Я уже отдохнул и могу...

Директор с усмешкой шагает по поселку, заложив руки в карманы...

— А мне говорил Хаким, что ты собираешься жениться... Вот только не запомнил, на ком...

— Столько кандидатур, а брак—это такой серьезный шаг... Я был почти помолвлен с дочерью самого Алиева... Но министерство ликвидировали за отсутствием дальнейшей целесообразности, а его бросили в шахты Ангрена... Так что дело потеряло смысл... Потом мне сватали профессорскую дочь, но...

— Профессора тоже уволили?.. И снова прошла любовь?..

— Наоборот!.. Его выбрали в академики. Но он, к сожалению, историк и все равно не может взять меня к себе на кафедру...

Тем временем они добираются до барака, где расположено общежитие холостяков. На пороге их, как старые знакомые, встречают Абдулла и Васенька.

— Ну что?.. Гостя решили к нам?.. В холостое мужское общество...—осведомляется шустрый паренек.

... — Да я и сам, если позволите, в холостое мужское... К Ахмедову покуда въехала Бектаева, и на том спасибо.

Старший механик гостеприимно откидывает занавеску, заменяющую дверь...

— Чем богаты, тем и рады... С горячим степным приветом...

Они следом за бригадиром проходят через просторную комнату, где рабочие занимаются чаепитием, и оказываются в маленькой каморке с двумя чистенькими койками. Это помещение могло бы считаться удовлетворительным, если бы оконная дыра не была завешана рваным паласом.

— Это у нас считается номер люкс, для знатных туристов...—с напускной торжественностью поясняет Васенька, заглядывая в комнату с улицы.

— Нас не могут обокрасть?..—вопрошает Шарифджан, не выпуская из рук чемоданов.

— Конечно, могут... Только некому... Ну, устраивайтесь...—произносит Абдулла, исчезая за ситцевой «дверью».

Из общей комнаты доносятся приглушенные голоса...

— Ну, как новый директор?.. Говорят, у него была знаменитая МТС...

— Мало ли что было... Но берется крепко...

— Ахмедов тоже спервоначалу брался...

И Мурадов, вместо того чтобы отдыхать, вешает кожаное пальто на гвоздь и покидает «люкс» для беседы с рабочими...

Ему подвигают табурет, наливают в пиалу чаю... Карим обводит взглядом довольно разношерстную компанию обитателей мужского общежития... Здесь есть и пожилые дядьки, и люди средних лет, больше узбеков, но немало и русских, есть казахи, киргизы... Но преобладают люди комсомольского возраста.

— Ну, соседи, поговорим по душам... Вам не стыдно работать в таком плохом совхозе?

— Да мы уж и стыд потеряли... Где-то в степи валяется...—с притворным равнодушием отвечает кудрявый русский парень.

— Э-э... Зачем так говоришь, Тимофей?.. Мы стыд сто раз в день теряем, а он нас все равно к вечеру находит. У каждого под подушкой лежит...—с жаром возражает молоденький киргиз в ватнике...

— Так его, Артык!.. Браво, Киргизия!..—хлопает в ладоши безусый узбек в солдатской гимнастерке.

Карим чувствует прилив прежней неукротимой энергии...

— Мы ведь сюда собрались по зову партии... И прежде всего надо, чтобы люди здесь жили по-людски...

Васенька смотрит на нового руководителя с изрядной долей недоверия...

— Все это правильно... Я ехал сюда, думал—будет поэма!.. А заместо этого худой барак без окон, соленая земля и восемь центнеров... Ну, правда, должен же кто-нибудь плестись в хвосте...

Директор стукает кулаком по столу так, что подпрыгивает вся посуда...

— Кто угодно, только не поэты!.. Однако начинать нам придется с прозы... Давайте создадим вечернюю строительную бригаду нашего общежития... И как поэты и мечтатели сначала закончим дома не себе, а тем, у кого дети...

В барак бомбой врывается белокурая женщина с заплаканными серыми глазами... У нее на руках грудной младенец, а за подол крепко держатся еще двое крошек... Вытирая слезы концом передника, она наступает прямо на Абдуллу.

— А ты чего допускаешь?.. Еще старший механик называется... Ну куда мне идти?.. Кому еще жаловаться?.. В рабочком?.. А он тоже допускает!..

— Я и понятия не имею, что допускаю... Объясни толком, в чем дело, Клава.

— У меня у самой муж партийный, не хуже тебя!.. Если он в рейсе, значит, можно издеваться?.. Побросаю ребятишек со второго этажа, и пускай Ахмедов отвечает!.. Или на кухню подкину, как бездомников...

И она кладет грудного ребенка в руки Карима, а обеих девчонок сажает на колени Абдуллы...

На пороге топчется, по привычке слишком долго вытирая сапоги, бывший директор...

— Ну чего шумишь?.. Сказано тебе, на пару месяцев... И ведь не куда-нибудь, а в библиотеку...

Но женщину это совершенно не устраивает...

— Да, а там сырость... Всюду плесень, ни на одну книгу сесть нельзя... Простудить малышей насмерть хочешь?..

— Вас что, выселяют?..—наконец догадывается Карим.

Клава вкладывает соску в рот пискнувшему младенцу...

— Факт!.. И все из-за какого-то чертова начальника... Он на готовое приехал, а мы с мужем тут первую землянку рыли... Конечно, у нас квартира с ванной—всякому интересно... Правда, ванна не работает...

— Да ты пойми, надо же устроить нового директора... Это для вас, Карим-ака... И чисто временная мера...—поясняет, в чем дело, Гияз.

Мурадов быстро приводит все в порядок...

— Забирайте вашу команду—и марш домой... Ванну вам скоро пустим. А вы, Ахмедов, перестаньте усердствовать...

И женщина, захватив ребятишек, исчезает столь же стремительно, как и появилась.

— Товарищ Мурадов, ведь у них квартира из двух комнат!.. С кухней!.. С передней!.. А вы...—произносит Абдулла, как будто речь идет о сказочных богатствах...

— И люди скандальные... Говорят, они продали дом в Коканде, ее мамашу сюда выписали и вырвали квартиру над библиотекой...—криминальным тоном сообщает Ахмедов.

А Карим заливается веселым смехом...

— Молодцы!.. Значит, приехали по-серьезному, на жизнь... Надо будет им сад разбить в первую очередь!..

— Может, сначала действительно бараки закончим?..—скептически замечает Тимофей.

— А где окна и двери возьмешь?..—сомневается Артык.

— Где взять?.. Голодная степь...—безнадежно заключает бывший директор.

— Мы их сами настругаем... Вон доски лежат под навесом...—перебивает его Мурадов.

— Но это фонды. Плановая древесина!.. И отдать подрядчикам?.. Не понимаю...

— Это как временная мера, товарищ Ахмедов... Сердце надо иметь, открытое к людям... И притом не из плановой древесины!..

9

В гостевой комнатке Шарифджан разбирает фотографии своих несостоявшихся невест... Он прислушивается к гулу голосов за стеной... Затем со вздохом откидывает палас и, прищурившись, смотрит за окно, в темную мрачную степь... И зрелище это, видимо, ему не очень нравится...

В кабинете Ахмедова Гюлихон стелет на диване постель, одновременно разговаривая с мужем и двумя старухами.

— Гияз, а ты не знаешь, где Хасиат?.. Мама, дай подушку... А вас я попрошу уступить второе одеяло...

— В ее возрасте я укрывалась одной простыней... Но кто теперь уважает старую женщину, даже в доме ее собственного сына?..—произносит мать хозяина.

Вторая старуха не оставляет колкость без ответа...

— Если я отдала подушку, вы можете расстаться с одеялом... Хотя это все напрасно... Вот увидите, она не придет ночевать.

— Что вы хотите этим сказать?..—ехидно перебивает бывший директор.

— Ничего... Я только вспомнила пословицу, что «для влюбленных и луна подушка...».

Большая подушка закрывает окно в общей комнате женского барака.

Хасиат сидит в кругу девушек, продолжая длинный ночной разговор.

— Все дома закончим за неделю!.. И вызовем на соревнование мужское общежитие... А потом возьмемся за клуб... Кто из вас, девушки, умеет петь или танцевать?

С кровати в углу поднимается черноокая узбечка и запевает задорную песенку новоселов. Ей аккомпанирует импровизированный оркестр—кто на народных инструментах, кто на губных гармошках, а кто на кастрюльках и сковородках...

10

И под эту же песенку спорится дружная работа на улице поселка. Мужское общежитие заканчивает дома по правую руку, а женское—по левую...

У нас на глазах вставляются окна, навешиваются двери, заканчиваются крыши, белятся стены...

Среди работающих мы видим Карима Абдуллу, Васеньку, Тимофея, Артыка.. Хасиат, узбечку-певунью и группу девушек из женского барака...

Вся семья Ахмедова разделывает большую клумбу перед зданием клуба.. Девочки носят воду в маленьких ведерках, а старухи и Гюлихон высаживают в грунт цветы.

К Хасиат пробирается Шарифджан... Он осторожно, чтобы не запачкать пиджак, несет двумя руками большую банку с краской.

— Разрешите вам помочь?..—говорит он со столичной галантностью.

— Что у вас?.. Сурик?.. Тогда отнесите Нате—вон к тому дому... Она сидит на крыше...

К перепачканному известью Мурадову подходит бывший директор.

— Акт сдачи дел готов и баланс тоже. Ревизионная комиссия все закончила... Мои женщины на прощанье сажают клумбы...

— Я сейчас подпишу, только умоюсь... А куда вы?

Его предшественник пожимает узкими плечами.

— Ничего не известно... В распоряжение треста... Но, скажу откровенно, не хочется уезжать... Полтора года я вложил в этот плохой совхоз, но люблю его, как матери любят слабых детей... Еще сильнее, чем здоровых!..

Карим очень тронут этими словами...

— Послушайте, Ахмедов... А зачем вам, собственно, уезжать?.. Оставайтесь моим заместителем и главным агрономом... Если, конечно, самолюбие не возьмет за горло...

— Нет, я боюсь, что мы оба окажемся в несколько... Ну, фальшивом положении...

Новый директор очень добродушно усмехается.

— Да что мы, фальшивомонетчики?.. Мне будет очень полезно иметь рядом человека, который не раз разбивал нос о все здешние кочки...

— Ах, вам это будет удобно...

— Не мне... Это будет удобно совхозу... Мы ведь с вами только приказчики у народа, а кто старше, не так уж важно...

Немного подумав, Гияз крепко жмет руку своему новому начальнику.

11

В диспетчерской совхоза перед доской селектора важно восседает Ойниса, безумно гордая своей новой ролью.

Раздается звонок, и девушка не спеша берет телефонную трубку...

— Дежурный диспетчер слушает... Да, четырнадцатый совхоз... Директор в поле...

В этот момент в комнату вбегает Хасиат и порывисто восклицает:

— Ой, до чего я рада!.. Ты сегодня приехала?..

Дежурная, обнимая свою ближайшую подругу, продолжает служебный разговор...

— Налицо есть заведующая пятым отделением Хасиат Бектаева... Ну, как угодно...

На мгновение возникает маленький кабинетик редактора газеты и хмурое лицо Зухры, швыряющей трубку... И мы снова возвращаемся в диспетчерскую.

— Это она?..—не то утверждает, не то спрашивает Хасиат.

— Ага... Звонит по пять раз в день... Влюблена, как тысяча кошек!.. Вот уж я бы не стала барабанить...—солидно заявляет Ойниса.

На ее подругу накатывает приступ абсолютной откровенности...

— А я бы стала!.. Тебе одной скажу—я ужасно люблю Мурадова... Прямо жить не могу, если не слышу его голоса...

Подруга отвечает ей в тон:

— Какое совпадение!.. Я тоже ужасно люблю Мурадова!.. Только младшего... Вообще, Хасиат, у тебя есть шансы стать моей мамой...

— Не дури... У меня нет никаких шансов. Он не замечает или не хочет замечать...—отвечает грустный голос.

— Ну, это мы еще посмотрим!.. Ты такая красавица, умница... Его просто эта старуха сбивает...

— Какая старуха?.. Ей нет и сорока...

— Да что ты!.. Мне все шестьдесят наберется, даже если не считать выходных и праздничных...—отвечает тетушка Кумры-хола, входя в диспетчерскую. Ее одежда запылена, в каждой руке по сундучку, а за плечами громоздится большой мешок.

Обе девушки встречают ее самым приветливым образом...

— Вот кого не ждали...

— Как же это вы собрались, на старости лет?

Старуха аккуратно складывает свои вещи в уголке...

— Я за Каримом-ака хоть на край света!.. Тем более ваш отец привез вместе со школой сторожиху... А я всегда презирала эту борьбу за посты...

Хасиат увлекает тетушку за собой...

— Кстати, у нас свободен пост номер один, у главных ворот... Ну, идемте умываться...

И когда они уходят, Ойниса сразу нажимает рычажок селектора...

— Авиаотряд?.. Позовите Хакима... Ну, когда вернется, пусть позвонит в четырнадцатый... Да, специальное задание...

В диспетчерскую входит гладко выбритый Шарифджан.

— Как мне позвонить в пятое отделение?..

— Лучше всего подождать до осени... Туда еще не проведен телефон.

Дипломник с видом знатока разглядывает Ойнису...

— А вы, кажется, новенькая?..

— А вам нужна старенькая?.. Тогда обратитесь к тетушке Кумры-хола... Она прибыла на базу, как говорят летчики...

Молодой человек решает переменить тему...

— А где директор?..

— Старый или новый?

— Всегда лучше новый...

— Не скажите... Некоторые предпочитают старых... Но в данном случае это не имеет значения... Они оба на полях...

12

Вдоль редких чахлых кустов тутовника идут трое—Мурадов, Ахмедов и полный человек с шаровидной бритой головой, украшенной маленькой тюбетейкой.

Карим нагибается, щупает ветви, трогает руками землю вокруг жалкого растения...

— Давно не видал такого плохого тутовника... Бедные шелковичные черви!.. И сколько же корней осталось в живых?.. Двадцать?.. Тридцать процентов?..

— По инвентаризации—двадцать пять... Заявляю официально, как главный бухгалтер...—с готовностью докладывает полный...

— А в чем тут дело?..

— Голодная степь...—пожимает своими узкими плечами Гияз...

Бухгалтер решает поддержать бывшего директора...

— Мы ставили вопрос перед трестом совхозов... О пересмотре плана по шелковичным коконам...

— Вопросы надо не ставить, а решать!..

Теперь они стоят возле полуразвалившейся силосной башни, откуда вытекает какая-то жижа...

— Это у вас называется закладывать силос?.. Вы же его сгноили... Зря пропало такое добро, как кукуруза... А причины?..—с сердцем допытывается Мурадов...

И снова слышится унылый голос его предшественника:

— Голодная степь...

Новый директор критическим взглядом разглядывает человека с шаровидной головой...

— Вопрос ставили?..

— Три раза ставили... Чтобы нам отложили доставку скота!

...И вот все трое проходят на пустынный участок, где явственно выступает из почвы соль... Поле местами осело... В какой-то яме торчит безнадежно застрявший, безжизненный экскаватор.

— А здесь засолили участок... Значит, неправильно поливали, дали слишком много влаги. Из глубины поднялись подземные соленые воды... Ведь так?..—ставит диагноз Карим.

Его спутники хранят унылое молчание.

— Голодная степь?.. И ставили вопросы?..—обращается к ночному простору полей Мурадов.

И внезапно вспыхивает на вид такой сдержанный главный бухгалтер:

— Да, ставили!.. И на парткоме и на рабочкоме!.. Всюду ставили. И в тресте!.. Если бы мы не ставили вопросы ребром, вас бы сюда не прислали!..

— А вот горячиться не надо... Будем немедленно приступать к новому дренажу, промывать почву... И вместе с товарищем Ахмедовым... Он агроном, у него знания и опыт, пусть даже опыт поражений... Это тоже ценная вещь...

— Позвольте?.. Где мы возьмем средства?.. Ведь по балансу все списано...—опасливо напоминает Гияз...

— Найдем... За счет чего угодно! Не пустовать же такому массиву!..

— Нам надо поговорить наедине, товарищ Мурадов!..—кричит Ахмедов.

13

В конторе совхоза происходит объяснение между новым и старым директором.

Снятый руководитель, немного потоптавшись, с упреком обращается к Мурадову:

— Я не хотел при народе, берег ваш авторитет... но, простите, Карим-ака, нельзя же так резко... С налета...

Новый директор внимательно разглядывает своего собеседника, стараясь понять, к чему он клонит.

— А как надо?.. На тормозах?.. Помаленечку?.. Тогда мы на уборке опять придем к вашим восьми центнерам.

Гияз взволнованно теребит свою бородку...

— Позвольте с вами поговорить как агроном с агрономом. Вы хватаетесь за разные отрасли—тутовник, животноводство, сады... Это при нашем положении с хлопком!

Но Карим не дает ему закончить...

— Вряд ли у нас получится рентабельный совхоз без многоотраслевого хозяйства... Без тутовника, без люцерны, без кукурузы!.. Это я вам говорю как агроном агроному...

Но Ахмедов его почти не слушает.

— Вы начитались дешевых брошюр...

— Истину можно познать даже бесплатно...

— Не будем спорить... Лучше поговорим как директор с директором... Вы думаете перевернуть все за один год?..—насмешливо допытывается Гияз.

— Что вы... За год?.. Думаю, за полгода...—совершенно серьезно отвечает ему Карим.

Ахмедов беззвучно смеется.

— Вы верите в чудеса?..

— А разве не чудо, что мы ведем этот разговор в центре Голодной степи?.. Здесь пару лет назад хозяйничали только скорпионы... Это я вам напоминаю как директор директору...

Ахмедов подходит к своему собеседнику почти вплотную и начинает говорить таким тоном, как будто поверяет ему очень важный секрет...

— Я человек прямой!.. И скажу как коммунист коммунисту! Ведь рабочие у нас собрались с бору да с сосенки... Это же не коллектив, а заполненные штаты!..

Пристально, настороженно смотрит Карим в глаза Гияза.

— Вот как... Что же вы прикажете с ними делать?..

Бывший директор внезапно переходит на митинговый тон...

— Я предлагаю их перевоспитать!.. Сплотить!.. Создать монолитный отряд!..

— А пока что сидеть на восьми центнерах?.. Всем монолитным отрядом... Нет, товарищ Ахмедов, мы будем воспитывать людей в живой практике, в трудностях, в борьбе!.. Это я вам—как коммунист коммунисту.

Ахмедов направляется к двери. На пороге он останавливается и официально произносит:

— Мой долг вас предупредить!..

Мурадов собирается выйти в другую дверь, но застревает на пороге...

— Ваш долг мне помочь...

Оба одновременно выходят из конторы, резко хлопнув дверями.

14

Степной ветер распахивает и закрывает двери еще недостроенного сарая.

Полная луна озаряет строительную площадку нового отделения, где идет сборка щитовых домов. Но строители вовсе не полагаются на неверный свет небесного светила—над их рабочими местами висят большие электрические фонари.

Хасиат, в кожаной тужурке, надетой поверх платья, проходит вдоль фронта работ споря с худощавым прорабом.

— Ну, если вы нам сорвете!.. Ведь сев на носу... Вы чувствуете, как пахнет земля, ждет!..

— Вы требуете невозможного, товарищ Бектаева... Ведь есть нормативы...

— А летать в космос—возможно?.. А собирать пятьдесят центнеров с гектара—возможно?.. Просто жизнь бывает трудная, а бывает легкая... Я лично не боюсь трудной... Без обветшалых нормативов!..

Она круто поворачивается и пробирается через кучи щебня к выстроенным в линию зеленым вагончикам...

Перед крайним из них потрескивает костер, на котором греется большой артельный чайник.

Вокруг огня на подостланных мешках располагаются несколько молодых людей, знакомых нам по мужскому и женскому баракам...

Мы видим Васеньку, двух безусых узбекских юношей из мужского барака и трех девушек из женского, в том числе черноокую певунью...

Они слушают протяжную пастушескую песню, которую напевает киргиз в ватнике...

Завидев неугомонную начальницу, ребята освобождают ей местечко у костра.

— Да вы пойте, пойте, Артык... Песня хорошая, степная...

— Как раз, понимаешь, кончилась...

— Ну тогда давайте знакомиться поближе... Пусть каждый что-нибудь расскажет о себе...

И первым охотно начинает говорить Васенька...

— Я, дорогие друзья, с детства имею фантазию мечты... С первого класса хотелось что-нибудь открыть... Ну, какой-нибудь континент... Или хотя бы необитаемый остров... Вот и рванул в Голодную степь, все-таки земля еще не ручная...

Один из узбеков продолжает не менее охотно...

— Я из Намангана, зовут Умар... Агрономом быть хочу, очень хочу... Вот и приехал, чтоб хорошенько подготовиться в институт... В смысле—поработать на тракторе...

Второй узбек, немного постарше, подбрасывает в костер сучья...

— А я—Юлдаш... Когда был в армии, все думал подвиг совершить необыкновенный... Только не пришлось... И, как демобилизовался, прямо сюда... Может, здесь выйдет...

В отблесках пламени видно, как Хасиат с трудом подавляет улыбку...

— Ну, а вы, девушки?.. Смелее...

Вместо ответа черноокая певунья вскакивает, хватает бубен и, сама себе аккомпанируя, проносится вокруг костра...

— Вот и все... Знаете, кто я?..

— А кто?..—удивляется Васенька.

— Народная артистка!.. Только пока еще неизвестная... Но вы запомните, ваша подруга Хадича будет прима-балериной Голодной степи!..

Девушка с пышной русой косой, пригорюнившись, подпирает щеку рукой... И когда она начинает говорить, ее маленькие ушки розовеют от смущения...

— Ну, раз уж пошло по всей душевности... Другие девчата про это молчат, а я из себя очень откровенная... В нашей местности леса, все парни на сплав уходят... А нас не берут... Вот и поехала... Вдруг здесь свою личную судьбу повстречаю...

Скуластая казашка обнимает за плечи свою русскую подружку...

— Ты—Ната, а я—Роза... И больше мне сказать нечего...

— Ну, биографию изложи...—требует Васенька.

— А у меня пока нет никакой биографии... Родилась, училась, приехала из Казахстана... И все...

Артык снимает с костра кипящий чайник, стараясь не пролить воду на ватник...

— Песни я очень люблю... А настоящая песня широты требует, простора... Интересно, ребята, будут о нас песни петь?.. Вот моя бабушка, когда вступала в комсомол, про Буденного пела, про Каховку, про паровоз... Только не знаю, как заслужить песню?..

Весь кружок вокруг костра впадает в глубокую задумчивость...

После долгой паузы раздается негромкий голос Хасиат:

— Все здесь лежит в этой степи—и подвиги, и слава, и счастье... Надо только уметь их взять!..

Она вскакивает на ноги и поворачивается лицом к огромному темнеющему массиву подготовленной к севу земли... И около нее становятся все семь участников ночного разговора...

— Вот, смотрите... Работники Голодностепстроя уже подготовили нам массив... Что мы можем с ним сделать—маленькая горсточка людей?.. Все, что захотим, если

сумеем заставить по-настоящему работать умные руки наших машин!.. Заглянем в будущее, мои дорогие друзья-мечтатели...

В музыке звучит тема пламенных мечтаний юности...

И вместе с группой молодых рабочих совхоза мы видим быстро сменяющие друг друга картины...

Мощные тракторы поднимают плугами целину...

Тракторные сеялки проходят по «карте», где проводится квадратно-гнездовой сев...

Культиваторы обрабатывают хлопковое поле в прямом и продольном направлении...

Дождевальные установки разбрызгивают зонтики воды...

Самолеты проносятся на бреющем полете, опыляя растения, с которых медленно осыпается потемневшая листва...

Хлопкоуборочные машины начинают уборку...

Стогометатели поднимают мешки с хлопком и укладывают их на самосвалы...

Мчится по асфальтовой дороге колонна набитых до отказа «белым золотом» грузовиков...

И эти машины одна за другой становятся на огромные весы хлопкового завода...

А за рулями тракторов, на сеялках и культиваторах, на хлопкоуборочных машинах и в кузовах автомашин перед нами проносятся лица семи парней и девушек, которые только что сидели возле костра...

Внезапный порыв ветра разбрасывает головешки по земле... К небу поднимаются острые языки светлого пламени...

Теперь мы видим группу застывших в неподвижности мечтателей...

И исчезают ночные видения.

15

По степи, подпрыгивая на кочках, пробирается потрепанный «газик»... Машину ведет Мурадов, рядом с ним—изнывающий от тряски Шарифджан.

— Неужели, Карим-ака, тут не могли сделать хоть какую-нибудь дорогу?.. Мой позвоночник не выдерживает таких колебаний...

— А ты представь себе, что там, за полями, живет самая лучшая невеста... Кстати, дорога есть... Асфальтовое шоссе!.. Только оно еще на кальке, заложено в плане...

— Ваши планы, друзья, горячат сердце... Даже жарко стало...—говорит раскрасневшаяся Хасиат, сбрасывая кожанку возле погасшего костра...

И мы вместе с группой молодых рабочих из пятого отделения с удивлением замечаем на груди девушки орден Ленина и золотую звездочку Героя Социалистического Труда...

— Вы?.. А за что получили героя?..—задыхается от изумления Васенька.

— Голодная степь...—звучит ответ. Но как не похожа эта фраза на унылые причитания Ахмедова!..

— Ой, как трудно получить золотую звездочку?..—мечтательно произносит Роза.

— А вы попробуйте?.. Ведь это—кому как... Только даром не получишь...

К ним подъезжает «газик»... Директор быстро подходит к молодежной бригаде, а журналист, сидя в машине, прихлебывает из термоса чай, очевидно, решив подкрепить свои силы...

Хасиат, встречая Мурадова, словно расцветает...

— Карим-ака... только что создалась первая молодежная бригада... Бригадиром хотят Юлдаша... И будут соревноваться за звание бригады коммунистического труда.

Вперед, одергивая гимнастерку, выходит новый бригадир...

— Разрешите доложить... Мы все—механизаторы... Трое—комсомольцы, четверо пока нет... По штату нам положено еще человек двадцать... Так не надо, справимся сами...

Мурадов оглядывает решительные и восторженные юные лица...

— А вы, ребята, печенку не надорвете?..

— А мы ее рвать и не собираемся... Комплексная механизация!.. Вручную будем только стихи писать...—задиристо возражает Васенька.

И директор в знак согласия кладет свою руку на семь скрещенных ладоней всех участников бригады...

Потом он достает блокнот, ищет в нем какой-то адрес...

— Только механика колонны вам надо с золотыми руками... С платиновыми!.. Ну, придется ехать в Беговат, на поклон к Атабаеву...

— Возьмите нас с собой... Хоть прокатимся всей бригадой!..—восклицает Васенька.

— Садитесь. А вы, Хасиат?..

— К сожалению, не могу... Здесь хозяйский глаз нужен... Чтобы строили как надо...

Шарифджан вылезает из «газика», аккуратно вытирая губы носовым платком.

— Я тоже сожалею... Но лучше пройдусь пешком...

«Газик» с молодыми рабочими быстро исчезает, осыпав дипломника изрядной порцией пыли.

— Может, вы хотите посмотреть наше хозяйство?..—любезно спрашивает руководитель отделения.

— Я для этого прибыл из Ташкента... Посмотреть ваши поля, да еще с вами лично...—еще более любезно отвечает молодой человек.

Они идут вдоль большого арыка, берега которого выложены гладкими бетонными плитами.

— В моих будущих очерках я опишу вас, вернее, ваш бектаевский метод...— вдохновенно фантазирует Шарифджан.

— Вам лучше поехать в колхоз «Первое мая» и поговорить с моим отцом...—наивно предлагает Хасиат.

— Ну, это немного рановато... Я еще не знаю ваших мыслей... Давайте присядем, я устал...

Девушка останавливается около чугунной задвижки, регулирующей сток воды.

— Кстати, наш метод имеет основное правило...

— Интересно — какое?..—присаживаясь, спрашивает гость из Ташкента.

— Не уставать... И отдыхать только после работы...

Шарифджан смотрит на свою спутницу долгим влюбленным взглядом...

— Какая вы красивая, смелая... Вы не похожи на всех остальных девушек на свете!..

— Это совершенно не входит в бектаевский метод...—насмешливо произносит его провожатая...

— Но зато входит в мой!..—решительно заявляет опытный сердцеед, обнимая Хасиат...

И через мгновение он с громким воплем летит в арык...

А с берега раздается негодующий голос:

— Қак вы смели?..

Она срывается с места и быстро шагает вдоль берега по направлению к вагончикам...

Ее отвергнутый поклонник безуспешно карабкается по мокрым откосам...

— Хасиат!.. Я прошу прощения!.. Да помогите же мне наконец!.. У меня будет воспаление легких...

Девушка возвращается назад и протягивает Шарифджану сильную смуглую руку...

— Ну, черт с вами... держитесь крепче, Дон-Жуан-ака... Только тот, кажется, был сухой...

Қогда ее насквозь промокший поклонник оказывается уже в безопасности, он сразу меняет тон...

— Я попрошу вас предоставить мне транспорт..

— Пожалуйста... Весь пешеходный транспорт Голодной степи к вашим услугам...

— Ах, вот как... Но, надеюсь, вы хотя бы будете молчать об этом... недоразумении?..

Чувство злобы в душе девушки уступает место веселой насмешливости:

— И не подумаю... Пусть о вашей доблести узнают в Ташкенте...

Дипломник прихлебывает чай из уцелевшего каким-то чудом термоса.

— Подумаешь... Что скажут студенты?.. Посмеются... А удобно ли будет вам?.. Қак молодому руководителю?..

Хасиат с новым приливом ненависти глядит на своего собеседника:

— Давайте договариваться... Я не скажу... И предоставлю вам ишака, двести граммов спирту и весь запас пилюль из нашей аптечки... Но при одном условии...

— Қаком?..

— Чтоб завтра духу вашего не было в нашем совхозе!..

— Принято единогласно!..—говорит Шарифджан, поднимая обе руки.

И «высокие договаривающиеся стороны» порознь шагают по степи к далеким вагончикам...

16

Скупые лучи утреннего солнца освещают маленький домик с вывеской «Артель «Надежда». Ремонт примусов, велосипедов, телевизоров и прочего хозинвентаря». У дверей стоит покинутый «газик».

Делегация четырнадцатого совхоза располагается внутри мастерской на самых различных предметах—велосипедных рамах, седлах мотоциклов, ящиках радиоприемников... Мурадов как самый почетный гость сидит на сломанном зубоврачебном кресле. Он и продолжает дискуссию с низеньким узбеком в синем комбинезоне.

— Так чем, собственно, больна ваша супруга, товарищ Атабаев?

Знаменитый механик несколько затрудняется с ответом.

— Видите ли, врачи и даже профессора...

Он не успевает закончить фразу, потому что с улицы в мастерскую входит возвращающаяся с базара процессия. Впереди шагает атлетического сложения женщина с большим узлом на голове и грудным ребенком на руках... За ней следует пятеро ребя-

тишек, мал мала меньше... Каждый из них несет какую-нибудь поклажу —дыню, связку сушеного перца, лепешки... Самый маленький торжественно держит в руке надкусанное яблоко. Мать приветливо кланяется, ее примеру следуют дети. Затем вся компания направляется во двор.

— Это она?..—ухмыляется Васенька.

Хозяину делается несколько неловко.

— Собственно, ее болезнь... просто от совхоза слишком далеко до родильного дома... И опять же ясли...

Неожиданно в разговор вступает Юлдаш.

— Товарищ старший сержант!.. Мы, танкисты, вами гордились, в полку прозвали «Отцом моторов»... Мы в наступление идем, а вы...

Мурадов считает необходимым подкрепить слова бригадира.

— За хижину свою цепляетесь?.. Да мы вам особняк построим!.. Сад разобьем на двенадцать соток!.. Ясли через месяц, а больница... во всяком случае, через девять месяцев!.. Гарантирую...

Через какую-то дыру в стене жена механика жестами подает ему строгие сигналы— не соглашаться.

— Ну, поехали, ребята... разве можно в ногах валяться, когда человек сознания лишился... И еще накануне сева...—возмущенно произносит Ната, девушка с пышной русой косой.

Директор встает, считая разговор оконченным.

— Простите за беспокойство. Придется пригласить из Ташкента...

Все поднимаются с мест, включая и хозяина дома...

— А разве я отказываюсь?.. Только один уговор—механизация так механизация! На всю катушку!..

17

В музыке звучит мажорная тема Голодной степи...

Ярко светит весеннее солнце, освещая широкую картину сева хлопчатника...

Из тракторных сеялок падают в рыхлую почву зерна...

И вот уже вытягиваются стебли... покрываются пышной листвой...

На наших глазах распускаются цветы хлопка.... Начинается второе цветение разбуженной от векового сна земли...

Легкий ветер колышет зрелые кусты... И буйно раскрываются коробочки, будто снежные хлопья высыпали на фоне яркой зелени...

На карте пятого отделения работают хлопкоуборочные машины знакомой нам молодежной бригады...

За рулем одной машины сидит сосредоточенный, весь собранный Юлдаш... Вторую машину ведет сияющий Васенька...

Перед нами возникает диспетчерская... Ойниса сердито говорит в телефонную трубку:

— Где я вам возьму Атабаева?.. Что, разорвать его на пять частей?..

Она вешает телефонную трубку и глядит на появившегося в дверях запыленного Тимофея.

— Атабаева?..

— До зарезу! Понимаешь, что-то случилось с подшипниками...

Девушка подает ему нож для разрезывания бумаги...

— Можешь зарезаться... Его не выпустят из пятого!

Возле стоящей посреди поля хлопкоуборочной машины возится Абдулла, но у него дело явно не клеится...

К нему подбегает запыхавшийся Тимофей, бормоча сквозь зубы:

— Ну, попадись мне только Атабаев...

— Ты ему сам не попадись... Подшипники кто расплавил?..

И на поле выходит все трудоспособное население совхоза от мала до велика... Среди кустов мы видим тетушку Кумры-хола, Клаву, жену Атабаева, Ойнису и семью Ахмедова. Обе его старухи с завистью смотрят на Хасиат, которая вырвалась вперед.

Она работает легко, быстро, точно, не оставляя ни одной коробочки на кустах.

На хирмане у весов стоит полный бухгалтер, делая записи в книге учета... Около него возвышается большая пушистая гора... Откуда-то сбоку появляется Ахмедов... Он долго топчется на месте, прежде чем приступить к разговору...

Шаровидная лысая голова его приятеля склоняется над записями...

— Не менее пятнадцати центнеров с гектара... На три больше плана!.. Это благодаря комсомольцам пятого отделения и музе нашего шефа...

Кривая усмешка появляется на тонких губах Гияза:

— Даже вы забываете обо мне... Мурадов пришел на все готовое и снимает плоды наших трудов... Нет правды на земле!.. И даже выше!..

— Вы имеете в виду вышестоящие организации?..—не понимает горькой патетики его слов бухгалтер.

Бывший директор запускает обе руки в кипу хлопка...

— Я дал бы в этом году шестнадцать!.. И меня ждет новое горе, я должен потерять лучшего друга... Карим-ака ищет более сговорчивого бухгалтера...

На лице его собеседника отражается полное смятение чувств...

— Ах так?.. Ну посмотрим, какое будет у нас сальдо, товарищ Мурадов...

На хирман вваливаются две ахмедовские старухи и начинают выгружать свои фартуки с хлопком...

— Заставить семью замдиректора... — начинает мать Гюлихон.

Но мать Гияза не дает ей закончить фразу.

— Добавьте, дорогая, и главного агронома!.. Как каких-то студентов, убирать хлопок!..

Но первая старуха не склонна к взаимным любезностям.

— Нет, не о таком муже я мечтала для своей Гюлихон...

— Еще не поздно, дорогая, выдать ее за нового директора... Ваше общество, вероятно, доставит ему огромное удовольствие... Чего я не могу, к сожалению, сказать о себе... — ехидно обрезает мать Ахмедова.

К хирману подъезжает хлопкоуборочная машина, которую ведет Роза... Открывается бункер, и масса свежего хлопка падает как будто прямо на нас...

18

Автомашины с хлопком нового урожая проезжают по улице районного центра... Мимо одноэтажного домика редакции газеты...

В крошечной комнатке, которая пышно именуется кабинетом редактора районной газеты, Зухра просматривает гранки... Длинные узкие листочки, из которых складывается очередной номер, испещрены пометками, корректорскими вымарками, условными значками...

Проверенные гранки аккуратно откладывает в сторону неунывающий Шарифджан, громыхая громадным комплектом автоматических ручек, торчащих из карманов его спортивной блузы.

— А как дела в четырнадцатом?.. — озабоченно спрашивает Мирзаева.

— Мурадов прочно удерживает рубеж!.. Как был на предпоследнем месте, так и стоит на своем...

— Но совхоз еще очень молодой...

— Зато директор не очень... Хотя, впрочем, тянется за бутонами... Сегодня опять пришла анонимка... Пишут, что у него романчик с Хасиат Бектаевой...

Зухра переходит на официальный тон:

— И вы верите, товарищ стажер?..

Он пускается в философские рассуждения...

— Видите ли, анонимные письма — мерзкая вещь... Но, когда я работал в «Учительской газете»...

— Кажется, вы там были только практикантом?..

Он гордо выпячивает грудь, отчего раздается стук столкнувшихся вечных перьев...

— Ошибаетесь... Я работал в отделе информации... Ответственным курьером... Так вот, мы доставали анонимки из редакторской корзины... Фестиваль подлости!.. Но иногда бывали сигналы...

Редактор сухо прерывает воспоминания юного философа.

— Дайте сюда...

Она вынимает из письменного стола папку с надписью «Склока» и, не читая, кладет туда письмо.

— Гранки можете взять... Не забудьте дать портреты комсомольцев — шефов хлопкоуборочных машин... У вас все?..

Шарифджан собирает типографские листки...

— Там дожидается Ахмедов... Требует только лично...

— Ну, лично так лично...

И стажер, выходя, с подчеркнутой вежливостью произносит:

— Пожалуйста, прошу вас...

В крошечном кабинетике, где может поместиться только один посетитель, появляется Гияз.

— Садитесь... Извините, что не могу подать вам руки... У меня грипп...

— Очень хорошо... А у меня дети... — удобно усаживаясь, отвечает посетитель.

После неловкой паузы он начинает сторонний разговор...

— Так приятно, что ваша газета пользуется авторитетом у покорителей целины... Конечно, когда редактор из Ташкента...

— К вашему сведению, я из Мирзачуля...—отзывается слегка насмешливый женский голос.

И после новой большой паузы заместитель директора приступает к цели своего посещения...

— Вот я принес все справки, о которых мы говорили... Подпись главного бухгалтера... И печать...

Зухра с брезгливостью берет в руки бумаги, заполненные длинными колонками цифр.

— Теперь другое дело... Вопрос для меня ясен. Вашу статью можно печатать...

— Можно!.. А вы будете ее печатать?..

— Собираюсь.

— И долго будете собираться?..

— Это редакционная тайна.

Докучливый автор встает и в нерешительности топчется возле письменного стола, прежде чем перейти к угрозам...

— Тайна?.. Однако ни для кого не тайна, что вы в родстве с нашим дорогим директором... Но, как хотите... Я не буду на вас жаловаться, я человек мирный... Вы не напечатаете—поместит «Ташкентская правда».

Мирзаева встает с холодной усмешкой.

— Вы, кажется, меня решили напугать?..

— Что вы, что вы... Я просто для ясности...

Редактор вынимает из ящика какие-то гранки...

— Ну, если для ясности, тогда я вам тоже поясню... Это наш районный материал, мы его и будем печатать. В следующем номере.

Ахмедов опять топчется, прежде чем поднять новую тему...

— Я только хотел просить, уважаемая... Нельзя ли поместить статью без подписи... Или так подписать—«Группа активистов»!

Но она отрицательно качает головой:

— Вот это нельзя. Материал уже набран.

— Но вы можете изменить... В этих, как они называются... в гранках...

— Но есть технические причины...

— А какие?

— Совесть не позволяет.

Гияз вытирает вспотевшее лицо платком.

— Как же я после этого буду работать с Мурадовым?..

Зухра наклоняется к нему и сообщает словно по секрету:

— Никак. Одному из вас придется уйти...

И здесь заместитель директора начинает топтаться гораздо сильнее, чем в прошлые разы...

— Тогда я забираю статью... Я должен еще посоветоваться кое с кем...

— Поздно. Номер уже сверстан... Да вы успокойтесь, Ахмедов... Редакция разделяет вашу точку зрения по всем основным вопросам...

Назойливый посетитель перестает быть придирой... Он низко кланяется и проскальзывает в дверь...

После его ухода в крошечном кабинетике сразу делается светлее и просторнее...

Зухра долго рассматривает лежащие на столе гранки, как опытный следопыт наблюдает за гнездовищем змей... Затем она медленно снимает телефонную трубку:

—Райком?.. Дайте первого секретаря... Это я, Мирзаева... Понимаете, товарищ Ташпулатов, поступил один материал, очень серьезный... Против Мурадова... Вот я сомневаюсь... Может, вы сами посмотрите!...

И слышно, как в мембране звучит спокойный голос Ташпулатова...

— Я всегда смотрю нашу газету от строки до строки... Ваш самый внимательный подписчик... А насчет материала—вы хозяйка. Напечатаете—почитаем, не напечатаете—будем считать этот разговор как бы не имевшим места... Имеются вопросы?..

19

— Имеются вопросы к товарищу Ахмедову?..—громко спрашивает Абдулла, обращаясь к аудитории, заполнившей все большое помещение совхозного клуба...

На скамьях теснятся рабочие, специалисты, служащие, пришедшие на это столь важное собрание...

В президиуме сидят Мурадов, Хасиат, Мирзаева и еще несколько знакомых нам механиков и бригадиров.

Стоящий на трибуне Гияз весь взъерошен, как бойцовый петух к концу отчаянной схватки.

— Давайте вопросы, давайте!.. Уж начистоту так начистоту!..

— А где вы были раньше?.. Почему не предупредили товарища Мурадова как старый работник совхоза?..—кричит из зала Васенька.

— Я ему говорил тысячу раз, но Карим-ака ведь всех умнее... Где уж там прислушиваться к мнению какого-то бывшего директора!.. Я твержу—осторожность мать закона, а он...

— А я никогда не соглашусь с вашей поговоркой: «Если можно проявить осторожность—проявляй!..» Ведь вы так считаете?..—вопрошает из президиума Мурадов.

— А вы считаете, что государственные деньги можно бросать на ветер!.. Конечно, мы люди маленькие, а у вас масштаб!

Председатель ударяет стаканом о графин, что вполне заменяет ему звонок.

— Спокойнее, товарищи... Я думаю, открытое партийное собрание пожелает выслушать нашего главного бухгалтера...

Ахмедов подталкивает локтем полного человека с шаровидной головой. Тот нехотя встает и с места дает справку...

— Все цифры в газете даны точно. Мы имели план двенадцать центнеров хлопка с гектара, а собрали пятнадцать. И вместо того чтобы вырученные деньги сдать в доход казны, директор их потратил по своему усмотрению... На расходы, не заложенные в план.

С разных концов несутся возгласы:

— Да разве он для себя?..—кричит Юлдаш.

— Человек за дело болеет!..—подхватывает Артык.

— Болеть на чужие миллионы всякий может!..—обрезает Клава.

— С нас за рубль отчет требуют, а сами...—бросает Гюлихон.

— Да что бухгалтер... Тут, ребята, прокурор требуется!..—заключает Ахмедов.

Теперь на трибуне появляется Зухра... Она говорит совершенно спокойно, хотя чувствуется, как нелегко ей это дается:

— Наша газета независимо от личных симпатий или антипатий к Мурадову или к Ахмедову не могла пройти мимо такого грубейшего нарушения финансовой дисциплины, граничащего с разбазариванием государственных средств...

Карим слушает все это, низко опустив голову.

А покрасневшая, разгневанная Хасиат невольно вскакивает с места и резко прерывает редактора:

— Да кто же не знает, что новый директор все перевернул?.. Что он умный, талантливый, рабочий человек!.. Может, вам это неизвестно, товарищ Мирзаева?..

— А вы обращайтесь к партийному собранию... Мы с вами ему не судьи и не адвокаты... Вот народ—пусть решает...—с достоинством отвечает Зухра.

— Однако мы удаляемся от вопроса о деньгах!..—громко шипит Ахмедов.

— Удаляемся или приближаемся, а они—тю-тю...—добавляет бухгалтер...

К закрытым дверям клуба подъезжает «Волга»... Из машины выходит среднего роста седой узбек с острым, пожалуй, даже пронзительным взглядом глубоко запавших черных глаз. Но его лицо при разговоре с людьми озаряет мягкое выражение доброжелательства.

Приезжий, как старый знакомый, здоровается за руку со сторожихой, дежурящей у входа.

— Добрый день, тетушка Кумры-хола... А ты все молодеешь... Никакое время тебя не берет...

— А я пропылилась насквозь, товарищ Ташпулатов... Все степь караулю, с юных лет...—кланяясь, отвечает старуха.

Секретарь райкома закуривает папиросу...

— А ты можешь объяснить, что у вас тут происходит?

— Не могу. Ведь я человек совершенно беспартийный с семнадцатого года...

— А раньше ты какая была?..—с интересом спрашивает ее собеседник.

— А раньше была просто несознательная... Между нами говоря, паранджу носила...

Приезжий внимательно оглядывается по сторонам...

— Я тут был в прошлом месяце... И вижу—опять много чего понастроили... А что Мурадов—хороший директор?..

Старуху даже обижает этот вопрос...

— Если бы все были такие, как он, здесь давно была бы такая же прелесть, как в Джизаке или даже в Беговате!..

Секретарь райкома бросает окурок в урну... Тут же проходит в дверь и останавливается в проходе, не привлекая к себе внимания.

Он вместе со всей аудиторией внимательно слушает взволнованную речь Карима...

— Я сделал много ошибок... Первое—оставил в совхозе Ахмедова... Он, может, и старался, по-своему любит совхоз, но человек вялый, бескрылый, равнодушный...

— Говорите о себе!..—перебивает его Гияз.

— Я и говорю о себе... Конечно, я очень виноват в перекачке средств... И за это заслуживаю наказания... Но ведь я штопал старые дыры... Мой предшественник

посадил тутовник, а из сотни кустов уцелела четверть... Он выстроил такие силосные башни, что сгноил корма, и совхоз в этом году не смог принять скот... А самое главное— засоление стольких гектаров!..

— Вы слышите, товарищ Мирзаева?..—со злостью спрашивает редактора Хасиат.

— Но все это надо было актировать...—пожимает плечами бледная Зухра.

А директор продолжает все напористее:

— Да, это еще одна моя ошибка!.. Я пожалел человека с большой семьей, на многое закрыл глаза...

— Гнать надо Ахмедова!.. Гнать!.. Гнать!.. Гнать!..—скандирует вся первая молодежная бригада.

— Это же абсолютный скорпион в легком весе!..—соло добавляет Васенька.

Тогда Гияз становится в позу мученика...

— Все как полагается—сначала безобразия, а потом травля... Но ничего, за меня постоит редакция!..

В ответ раздается звенящий голос Зухры...

— Вы руководитель и отвечаете вместе с Мурадовым и даже больше, чем он!.. Особенно перед лицом таких фактов!

В это время секретарь райкома вырывает листок из блокнота и посылает записку в президиум...

А оскандалившийся разоблачитель еще не собирается сдаваться...

— Ах так, товарищ редактор?.. Но на свете еще есть райком! Интересно, что о вашем поведении скажет товарищ Ташпулатов?..

— А он как раз просит слова...—сообщает Абдулла, развертывая записку.

Секретарь райкома поднимается на сцену, кивнув головой членам президиума.

На всех скамьях раздаются аплодисменты...

Руководитель районной партийной организации оглядывает зал своими острыми пронзительными глазами...

— Я приехал послушать вас... И мне трудно с налета разобраться в таком деле... Виноватых тут много—и Мурадов и Ахмедов... И главбух тоже не безгрешное дитя...

Оказывается, тетушка Қумры-хола стоит в приоткрытых дверях и слушает эту речь, в знак согласия одобрительно покачивая головой...

— ...Мурадов опытный человек, с него спрос большой... Мы эту партизанщину с финансами должны осудить... И очень строго!..

Сторожиха перестает кивать головой и со вздохом захлопывает дверь, не желая больше слушать...

На улице, ведущей из клуба к центральной усадьбе совхоза, зажигаются фонари... Загорается электрический свет и в окнах жилых корпусов...

Из клуба в разные стороны расходится народ...

К расстроенной тетушке Қумры-хола подходит бледная Зухра...

— Дайте мне, пожалуйста, ключи от квартиры директора...

— Нет у меня ключей... Потеряла...—отвечает старуха, отходя в сторону.

Мирзаева растерянно смотрит по сторонам и замечает проходящих мимо Қарима и Хасиат.

— Қарим, я хотела зайти к тебе... поговорить...

— А мы, кажется, три часа разговаривали...—холодно отвечает Мурадов.

— Ты, кажется, обиделся?

— Ну что ты, Зухра-хон... Я хорошо помню, что «обида —это оружие дураков»...

— Но ведь газета была права!..—настаивает редактор.

— Да, права, но не дальновидна!.. А я был не прав, как солдат, занявший высоту без команды... И в бою перерасходовал два диска патронов...—с большой убежденностью перебивает Мурадов.

Из темноты появляется Ташпулатов с папиросой в зубах...

— Вы поступили не как солдат, а как партизан-одиночка... Вопрос о расширении прав директоров совхозов надо решать в государственном масштабе... Мы об этом тоже поговорим на бюро...—задумчиво произносит секретарь райкома.

— Қогда будете меня снимать?..—криво усмехается Қарим.

— Вас сейчас гложет гордыня... Ну ничего—горечь пройдет, урок останется...

Он открывает дверцу машины и жестом приглашает редактора сесть с ним рядом.

Мурадов и Хасиат долго смотрят в степную даль вслед уходящей райкомовской «Волге».

20

Вблизи от прежде засоленного участка, с которого уже исчезли белые налеты, экскаваторщики обедают у своих машин...

Плечистый Абдулла читает вслух напечатанный в многотиражке приказ треста совхозов:

— «...предупредить директора совхоза тов. Мурадова Қ. М., что в случае новых нарушений финансовой дисциплины к нему будут применены строгие меры наказания...».

В новом помещении ремонтных мастерских Атабаев читает тот же приказ группе механиков:

— «...удовлетворить личную просьбу тов. Ахмедова Г. А. об освобождении от должности замдиректора и назначить его завотделением в совхоз номер десять...».

На бетонированной танцевальной площадке пятого отделения слушает последний пункт приказа знакомая нам молодежная бригада...

Қазашка Роза с особым удовольствием произносит:

— «...временное исполнение обязанностей замдиректора возложить на тов. Хаҫиат Бектаеву...».

— Вот здорово, хотя и жалко тоже!..—восклицает Ната.

— Тебе что, Ахмедова жалко?—подозрительно спрашивает Васенька.

— Это мне жалко, что он освобожден по собственному желанию!..—отвечает за девушку Артык.

Юлдаш считает необходимым сделать пояснение.

— Да, по собственному желанию бюро райкома ...

Из директорского особняка выходит Мурадов с двумя тяжелыми чемоданами в руках.

Он взваливает свою ношу на грузовик, доверху заполненный мебелью и вещами.

На диване чинно сидят две девочки Ахмедова. На узлах—обе старухи.

Полная мать Гияза пристроила на коленях патефон, а тощая мать Гюлихон бережно держит в руках фарфоровую сову.

Ахмедов, стоящий у борта с портфелем в руке, долго топчется, прежде чем начать прощание.

— Я очень сожалею, Карим-ака...

И он опасливо оглядывается на кабину, где рядом с водителем сидит его накрашенная жена, стараясь сохранить небрежный и даже гордый вид.

Директор дружески хлопает своего предшественника по плечу.

— Пусть это будет уроком для нас обоих... А за хороший урок не жалко и дорого заплатить.

— Я понимаю... И плачу... Но неужели для меня теперь дорога только вниз?..— опустив голову, тихо произносит Ахмедов.

Мурадов отвечает серьезно и просто.

— Это зависит только от вас... Мы в коммунизм вступаем, теперь служить нельзя— работать надо!.. И не уповайте на диплом—к концу семилетки у нас бригадиры будут агрономами. Ну, счастливо!..

Они пожимают друг другу руки. Гияз забирается в грузовик, и машина трогается.

Показывая пальцем на Карима, тощая старуха громко произносит:

— Вот о таком муже я мечтала для своей Гюлихон!..

Ее жест имеет серьезные последствия—фарфоровая сова выскальзывает из второй руки, падает и разбивается на мелкие кусочки...

В кабинет Мурадова входит полный бухгалтер с листком, исписанным каллиграфическим почерком... Он торжественно кладет свое заявление на письменный стол директора.

Карим бегло просматривает аккуратные строки и рвет бумагу на мелкие клочки...

— И вы по личной просьбе?.. Я не могу вас отпустить... Поймите, мне нужен несговорчивый бухгалтер, чтобы изо всех сил держал меня за руку... Ну, вот так!..

Он крепко обнимает остолбеневшего и обрадованного главбуха... И тут же усаживает его в кресло.

— Теперь к делу... Мы должны посадить совхоз за учебу, чтобы все учились деньденьской и ложились спать с книгами под подушкой...

— Не увлекайтесь... всего сорок пять тысяч...—сразу входит в привычную стихию его собеседник.

— Чертовски мало... Ведь наш новый план—двадцать центнеров... надо же суметь их взять!

На шаровидном лице бухгалтера появляется хитрая улыбка заговорщика...

— А если сделать перекачку?.. Видите ли, по одной статье...

— Дудки!.. Сегодня же запросим трест...

21

Сильные струи зимнего дождя падают на крыши совхозного поселка.

В квартире Карима потрескивает печка... За столом, под сенью зеленой лампы работают хозяин дома и Хасиат, просматривая какие-то графики...

— Значит, решено—начинаем агротехнические курсы... У механизаторов руководители вы и Атабаев, на ферме—Клава, а у селекционеров придется мне...—говорит Бектаева.

Мурадов подписывает бумаги... И она встает...

— Ну, все... Я могу идти?..

— Посидите со мной, Хасиат... Мне сегодня так одиноко... И сын меня забыл, и Зухра больше не приезжает...

Девушка присаживается к огню и долго смотрит на горящие поленья...

— А почему вы не женитесь?.. Хотя бы на Зухре-хон?..

Эти вопросы застают Карима врасплох.

— Откуда вы взяли?.. Я до сих пор люблю покойную Фатиму... Она была хорошей женщиной и подарила мне сына...

Хозяин дома снимает со стены портрет жены и начинает его разглядывать вместе со своей гостьей...

— А как вы с ней познакомились?..—спрашивает девушка.

— Очень странно... Это было незадолго до Отечественной войны... Но я сначала познакомился вовсе не с ней...

И в дымке нахлынувших на него воспоминаний медленно исчезает директорская квартира. Раздается очень веселая музыка—узбекская народная мелодия.

По хлопковому полю идут колхозники и колхозницы... Целыми стайками сбегаются мальчишки... степенно шагают старики...

Они собираются шумливой толпой вокруг диковинной вещи—первой хлопкоуборочной машины. Это давно устаревшая опытная конструкция, которую теперь уже нигде не встретишь.

За штурвалом сидит молодой, красивый Карим в тюбетейке и в расстегнутой рубашке... Показывая народу машину в работе, он чувствует себя героем дня.

Женщины, откинув паранджи, перемигиваются, очевидно, говоря не столько о механизированной уборке хлопка, сколько о незнакомом парне...

Часть дехкан идет рядом с машиной, а иные следуют за ней...

Ревет мотор. Машина двигается по полю к хирману и выгружает из похожего на бочку бункера собранный сырец.

Старики иронически разглядывают вырванные кусты хлопчатника и белые созвездья раскрывшихся коробочек на уцелевших растениях.

Широкоплечий парень в кожаном фартуке кузнеца выражает общее мнение...

— Э-э... Совсем негодная вещь... Только портит хлопок...

Но Карим очень энергично возражает...

— Все равно за нею будущее!.. Придет время, когда никто не будет убирать хлопок руками!.. Ведь не косят сегодня пшеницу серпом!..

Хлопкоуборочная машина выезжает на дорогу, и здесь ее останавливает молоденькая девушка, очень похожая на Зухру. На плече у нее висит фотоаппарат, в руках блокнот...

— Подождите, товарищ!.. Простите, не знаю фамилии...

— Мурадов, тракторист нашей МТС...

— А я Зухра Мирзаева, корреспондент комсомольской газеты... Так... Повернитесь в профиль... Снимаю!..

И она неумело щелкает затвором своего аппарата.

Карим откровенно любуется этим милым и юным работником печати...

— У меня следующая демонстрация в колхозе имени Навои... Вам не по дороге?..

— Как раз по дороге... Я должна взять интервью у председателя...—И она храбро забирается в кабину.

— А что такое интервью?..

— Сейчас узнаете... Я вас буду про все спрашивать в пути...

— А я про все не скажу...

— Ну, для нашей газеты...

Под музыку, в которой звучит трепет первого любовного влечения, удаляется хлопкоуборочная машина, оставляя на пыльной дороге следы своих тяжелых колес...

— Она тогда пригласила меня навестить свой дом... Но я долго не решался... Кто был я?.. Совсем простой парень...—тихо звучит голос Карима, как эхо далеких воспоминаний...

Исчезает степная дорога... Мурадов в новом костюме, выходит из парикмахерской на улицу какого-то маленького городка...

Он покупает у старика на углу большой букет роз, сворачивает в переулок и долго стучит в калитку возле уютного, чистенького домика... Ему никто не открывает...

Молодой человек громче гремит кольцом... И вдруг распахивается дверца, и из нее выходит плечистый лейтенант—летчик с таким же букетом роз.

— Вы не знаете, здесь живет Зухра Мирзаева?..—спрашивает молодой тракторист.

— Она живет здесь, но вам это совершенно лишнее знать... Кстати, Зухра-хон где-то в районе... И вообще я не люблю людей, которые носят букеты моей невесте...

И, не прощаясь, летчик выходит из переулка.

Мурадов ждет, пока его соперник свернет за угол, и наконец решается толкнуть дверь...

Он осторожно входит в чистенький дворик с несколькими плодовыми деревьями...

И вдруг замечает, что возле сарая сидит на скамеечке... Зухра и доит корову.

— Ой!.. Что вам надо?..—испуганно восклицает девушка, опрокидывая подойник... И густое молоко заливает ее босые ноги.

— Неужели вы меня не узнаете, Зухра-хон?... А я вот—букет...—в свою очередь теряется Карим.

И вдруг его собеседница заливается звонким смехом.

— А я вовсе не Зухра... Я—Фатима, ее сестра... Мы близнецы, и нас вечно путают...

И действительно девушки на редкость похожи.

Фатима, вытерев руки полотенцем, приглашает гостя в дом...

— Заходите, пожалуйста... Мы с нею условились носить разные тюбетейки—она бухарскую с позолотой, а я — простую... Это справедливо—ведь она у нас образованная, а я просто колхозница...

Они входят на чистенькую веранду, оба смущенные этой странной встречей...

— Вот возьмите букет...—произносит молодой человек.

— Хорошо, я передам сестре...

— Ну, раз вы близнецы—это вам обеим... Делите мои розы пополам...—неловко шутит Карим.

Девушка поднимает на него ясные задумчивые глаза...

— Не все можно делить пополам, даже с родной сестрой...

И снова слышится голос Карима, взволнованный воспоминаниями далекой юности...

— Фатима сказала правду—не все можно делить пополам...

И на этих словах быстро тает веранда... Мы видим светлую, лунную ночь... У большого хауза, возле самой воды, сидит нежная пара—тракторист и какая-то из сестер...

Он обнимает девушку, и ее тюбетейка падает в воду... Сразу идет ко дну...

А между ветвистыми карагачами медленно идет вторая сестра... Очевидно, она кого-то ищет...

Она встречает одну, вторую, третью влюбленные пары... Но все эти смеющиеся девушки вовсе не похожи на нее, а счастливые парни ничем не напоминают Мурадова...

Один из них зажигает спичку, чтобы закурить... При слабом отблеске пламени мы видим бухарскую позолоченную тюбетейку на голове Зухры...

Она спускается к хаузу... Неслышно проскальзывает между кустами к тому месту, где уединились Карим с ее сестрой.

— Ты не можешь любить меня... Я ведь только недавно научилась грамоте... А ты—большой человек, у тебя, наверное, тысячи девушек... Все мечтают о трактористе...—лукаво посмеивается Фатима.

— А я мечтаю о тебе!.. Давай поженимся... Я считаю, что такие слова—лучшее выражение любви...

— Ты подумай... Может быть, тебе лучше жениться на Зухре?.. Она пишет в газете и носит золотую тюбетейку...

— Я уже подумал... Раз ты меня встретила на пороге дома—ты и есть моя судьба...

У калитки дома сестер-близнецов взад и вперед прохаживается мрачный лейтенант с огромным букетом... Он бросает взгляд на часы... И снова начинает шагать, как часовой на посту...

Карим и Фатима неподвижно сидят в обнимку, укрывшись от ночной прохлады под пиджаком.

Неподалеку в кустах горько рыдает Зухра, стараясь, чтобы никто не услышал ни одного стона...

Тихонько плещутся воды хауза... Легкий ветерок колышет тростники... Коварная луна скрывается за облаками...

— А через несколько недель мы с Фатимой поженились...—заканчивает свой рассказ Мурадов.

Мы снова возвращаемся к горящему огню в печке директорской квартиры...

— А ее двойняшка Зухра-хон?..—после паузы тихо спрашивает Хасиат.

— В первый день войны она вышла за своего летчика, хотя никогда его не любила...

— Он погиб?..

— Под Сталинградом... С тех пор Зухра-хон осталась одна...—с большой грустью произносит хозяин дома.

Девушка резко вскакивает на ноги и идет к двери.

— Простите, Карим-ака, но вы, кажется, женились не на той сестре...—медленно произносит она, сдерживая слезы... И тут же выскальзывает из комнаты...

Степной ливень бьет по размытой земле, поднимая фонтанчики брызг в придорожных арыках...

Из ярко освещенных окон клуба доносится танцевальная музыка.

По улице поселка бежит промокшая до нитки Бектаева, как будто спасаясь от погони...

Внезапно она останавливается посреди дороги, словно поняв, что от себя убежать нельзя...

И вдруг чьи-то сильные руки набрасывают ей на плечи дождевик с капюшоном... Девушка оглядывается в трепетном ожидании увидеть Карима... Но, оказывается, за спиной стоит Юлдаш.

— Мечтаете?.. О чем же?.. О солнечных днях?..

— Мечты не боятся ненастной погоды, Юлдаш... Ведь на то они и мечты... Но, во всяком случае, я вам очень благодарна за плащ...

Бригадир увлекает девушку в сторону освещенного здания клуба.

— Вы забыли, что сегодня наш прощальный бал...

— Забыла... Но почему прощальный?..

— Потому что мы расстаемся... Ну, идемте мечтать под музыку...

Сквозь пелену дождя, в каком-то туманном сиянии, проносятся силуэты танцующих пар мимо мокрых окон.

В знакомом нам большом клубном зале стулья расставлены по стенам. На сцене играет самодеятельный оркестр, которым с большим подъемом дирижирует Атабаев. И на весь клуб звучит мелодия прозрачного нежного вальса.

Принаряженные гости кружатся пара за парой. И мы слышим отдельные реплики, которые говорятся только друг для друга...

Роза танцует с худощавым молодым парнем в шерстяном джемпере. Он восхищенно шепчет ей на ухо:

— Как мне повезло... Только вчера приехал... А сегодня имею честь танцевать с прославленной Розой из знаменитой бригады!..

— Да, с Розой... Только обыкновенной, и притом из бывшей бригады...

В центре зала вальсирует другая пара—Ната и Васенька.

Девушка, придерживая рукой пышную косу, огорченно вздыхает...

— Как-то чудно́ получается, Васенька... Разлука не в разлуку... И вместе и врозь...

Ее партнер еще сильнее вздыхает...

— Все в ваших руках, Наталья Петровна... Только одно словечко из двух букв— «д» и «а»... И в обстановке разлуки мы навсегда будем прописаны в одной квартире...

Смолкают звуки оркестра... Танцующие расходятся по всем сторонам зала. В центре круга появляется Юлдаш в успевшей немного промокнуть гимнастерке.

— Дорогие друзья! Сердечное спасибо, что вы пришли на последний вечер нашей бригады...

Рядом с бригадиром становится Хасиат. С ее платья стекают капельки воды.

— А вы хорошо подумали?.. Я понимаю ваш молодой пыл и задор... Но как же знамя первой молодежной?..

— Да там остаются Артык и Ната!.. Они покажут новичкам симфонию труда!..— категорически заявляет Васенька.

— Куда же сам бригадир?.. И ваша Роза?—смущенно осведомляется партнер казашки.

— Мы с Розой будем проситься во второе отделение, где была соль на полях...— отвечает бригадир.

— Второе отделение?!.. Бельмо на глазу всего совхоза...—восклицает подоспевший Атабаев.

— Бывшее бельмо... Там все промыто!.. Пожалуй, кроме мозгов... Вот и надо кому-то взяться...—возражает Роза.

Хасиат серьезно задумывается, прикидывая в уме все «за» и «против».

— Ребята... Но вы теряете честно добытую славу, и заработок у вас долго будет не такой...

— Зато совхоз будет такой!.. Мы же бригада коммунистического труда, а надо, чтобы весь совхоз... Чтобы о нем песни пели...—задумчиво произносит Артык.

Бектаева решительно встряхивает мокрыми косами.

— Ну, спасибо вам за новые боевые бригады, друзья!..

— Как понимать «спасибо»? От дирекции или от вас лично?—задиристо переспрашивает Васенька.

— Не только... Это будет крепкое спасибо и от парткома, и от райкома, и даже от ЦК!..

И она кладет свою смуглую крепкую ладонь на скрещенные семь рук участников первой молодежной.

22

Весенний дождь барабанит в окна редакции районной газеты.

В маленьком кабинетике Мирзаева слушает своего стажера Шарифджана.

— Ваш свояк опять отличился... Посмотрите гранки—готовлю разворотик... «Зимняя учеба в совхозе»... и так далее... С конкретными портретами...

— Вот этот конкретный портрет Мурадова оставьте у меня...

Сотрудник газеты громыхает своими авторучками...

— Понимаю, после той статьи его пока помещать неудобно... Когда я работал в «Правде Востока»...

Но мы так ничего и не успеваем узнать о его деятельности в «Правде Востока», потому что редактор неожиданно меняет тему разговора...

— Опять фантазия?.. Ах, дорогой Шарифджан... Из вас может выйти хороший журналист, если раньше...

— Что раньше, Зухра-хон?..—настораживается практикант.

— ... если раньше выйдет ветер из вашей головы!.. Советую вам как старший товарищ, почти как мать... Получайте диплом—и к нам, в Голодную степь!..

Но он все еще полон сомнений...

— И надолго?..

— Да нет... только на одну семилетку... Даже меньше!.. Пока на картах не появится новое название—Сытая степь!..—убежденно произносит редактор.

Стажер весело улыбается, но ничего не успевает ответить, потому что в кабинет без стука вваливается промокший Карим.

Молодой журналист, покраснев от смущения, кланяется несколько раз подряд и исчезает за дверью... Не вспоминается ли ему ночное купанье в арыке?..

После неловкой паузы нежданный гость произносит с неестественной бодростью:

— Вот проезжал мимо—дай, думаю, проведаю...

— Неправда... Ты приехал специально... Что, опять поспорил с трестом?..

— Нет, я просто по тебе соскучился... Ты еще на меня дуешься?..

— Ты же знаешь, что «обида...»

— «...оружие дураков!..» А я уже сложил оружие...—перебивает Карим.

И они оба примирительно улыбаются.

— Когда же ты меня навестишь?..—спрашивает Мурадов.

— Не скоро... Я ведь тебе мешаю...

— Что за глупости!..

— Это шутка... Просто я уезжаю в Москву на семинар, а потом за границу... И вернусь только к уборке...

23

Хлопкоуборочные машины идут по большому массиву, на котором производится механизированная уборка...

На потных от жары и трудового напряжения физиономиях водителей оседает легкий хлопковый пух, но на это никто не обращает внимания.

Над широким простором полей несется песня Голодной степи, которую поют механизаторы... подхватывают задорные девушки-студентки, убирающие соседние поля вручную.

Карим проезжает на мотороллере вдоль фронта уборки... На обветренном лице директора сейчас особенно ярко светятся глаза, каким-то удивительно молодым блеском... Вот оно пришло, наконец, его «второе цветение»!..

В диспетчерской совхоза Ойниса с кем-то ругается по телефону...

— А где я тебе возьму машину?.. Я понимаю, что ты не можешь возить хлопок на спине... Согласна, что ты не ишак, хотя... могу только нарисовать машину на бумаге...

Внезапно за стеной раздается шум подъехавшего грузовика.

Девушка бросает взгляд за окно и обрадованно кричит в трубку:

— Ой!.. Подожди на проводе...

А во дворе тетушка Кумры-хола встречает большую автомашину, заполненную артистами и музыкальными инструментами.

Из кабины вылезает важный мужчина в бархатной толстовке с манерами крупного трагика.

— Принимайте гостей... Мы лучшая бригада областной филармонии!.. Вы только посмотрите, кого я привез—Лола-хон, ведущая балерина, Урумзаев, ведущий тенор... Где директор?

— В поле... Где ж ему еще быть?..—отвечает сторожиха.

— Понятно, понятно... А заместитель?

— В поле...

— Ну, а партийный секретарь?

— В поле, в поле... Все в поле!

— А вы-то сами кто?..—недоумевает ведущий тенор, прикрывая рот носовым платком.

— Я актив...—с достоинством отвечает старуха.

К ним подбегает Ойниса и с удивлением расспрашивает человека в толстовке.

— Простите, а вы сами кто?

— Я основной ведущий, потому что веду программу!.. Ну, и немного главный администратор... Где мы можем отдохнуть, порепетировать?.. Ведь сегодня у вас в клубе будет...

— Сегодня у нас в клубе ничего не будет... Уборка... Сами понимаете—хлопок...—любезно поясняет дежурный диспетчер, деловито разглядывая грузовик.

— Вы, наверное, что-то путаете, моя милая... Ведь у нас путевка!.. Наряд!.. План культобслуживания!..—величественно произносит ведущий администратор.

— Неужели никому не интересно?.. А мы глотали пыль целые двести километров...—обиженно заявляет балерина, сбрасывая уже ненужный плащ.

Ойниса сейчас вся преисполнена чувством гостеприимства.

— Как можно... Вас ждут не дождутся... Только есть одна просьба, очень громадная просьба...

Величественный представитель филармонии сразу смягчается...

— Мы не мыслим быть в отрыве... Искусство—на поля!.. А какая просьба?.. Что-нибудь в смысле репертуара?..

— Что-нибудь в смысле грузовика... Пока вы будете вдохновляться, разрешите воспользоваться вашим транспортом... Тетушка Қумры-хола!..

И артисты не успевают опомниться, как сторожиха начинает снимать с грузовика вещи... Волей-неволей приходится спуститься на грешную землю и служителям муз...

А дежурная уже опять в диспетчерской, и опять висит на телефоне...

— Ну, откопала тебе грузовик!.. Все нормально, как говорят летчики...

Но все не так уж нормально... В диспетчерскую вваливается бригада филармонии во главе с ведущим администратором...

— Безобразие!.. Қуда вы угнали наш грузовик?.. Где директор?..

Ойниса улыбается самым очаровательным образом...

— Он там... в одном из пяти отделений...

Балерина с чувством оскорбленного достоинства усаживается на чемодан...

— Қстати, где книга жалоб и предложений?..

— На полях...—извиняющимся тоном сообщает дежурная.

На хлопковом поле стоит передвижная ремонтная мастерская-летучка рядом бездействующей хлопкоуборочной машиной. Атабаев и Васенька копаются в двигателе...

Резко тормозит мотороллер... И директор совхоза вплотную встречается с наблюдающей за ремонтом Хасиат.

— Я вас не видел целую вечность, кажется, с семи утра...

Девушка подхватывает этот шутливый тон...

— А мне кажется, что прошло тысячелетие... Машина стоит уже сорок минут!.. В самый разгар... И летучка так долго ехала, ну просто как на верблюдах...

Атабаев мрачно огрызается...

— У вас все долго, Хасиат... Где это видели верблюда, который доехал бы сюда за семь минут?..

Мурадов вынимает из ящика мотороллера гаечные ключи...

— А ну, ребята, пропустите старого бюрократа... Я ведь с этими машинами всегда был на ты и за руку...

И дальше работа идет молча... Собственно, налаживают мотор двое—директор и механик колонны. Все остальные только вытирают концами брызги масла и подают нужные детали.

— Вы долго будете копаться?.. А еще летучка под командой самого «Отца моторов», при участии дирекции... Может быть, водитель пока пообедает?..—насмешливо спрашивает девушка.

Вместо ответа начинает реветь мотор...

— Выходит, я уже пообедал...—весело заявляет Васенька, трогаясь с места.

Атабаев деловито собирает все свое хозяйство.

— А вы хороший напарник, Карим-ака... Если вас снимут—без дела не останетесь... Всегда возьму в летучку на вторую руку!..

И вот уже исчезает ремонтная машина... На месте происшествия остаются только директор и его временный заместитель.

— Если б вы знали, как вас все любят таким!..—с искренним восхищением произносит девушка.

— Все?

Она немного медлит с ответом...

— Да, все.

Мурадов смотрит вслед хлопкоуборочной машине...

— А я не всегда бываю такой... Бывает, сердце глохнет, как этот мотор... И седина давно брызнула по вискам... Вот, как раз сегодня...

Но Хасиат не хочет все это слушать...

— Какое это имеет значение?.. Вы молоды, вы ужасно молоды!.. Даже по сравнению с теми, кто... Да нет, вы гораздо моложе Шарифджана!..

Карим очень польщен этим сравнением...

— Моложе?.. Ну, давайте тогда наперегонки!..

Они оба садятся на свои мотороллеры, и две машины вровень летят по степной дороге, исчезая в облаках пыли...

В таких же белесых клубах мчится по дороге редакторский «Москвич»...

Мирзаева быстро катит мимо ровных рядов новых домиков... И, затормозив, въезжает в ворота центральной усадьбы...

Тетушка Кумры-хола помогает ей вынести из машины объемистые свертки...

— С приездом, Зухра-хон.. Вот ключи... Говорят, вы вернулись издалека...

— Повидала всю Европу... А сейчас — прямо из Стокгольма...

— А это далеко от Янги-Ера?

— Да, пять тысяч километров наберется...

Старуха, сочувственно кивая, щелкает языком...

— В какую только глушь людей заносит... Там, наверно, даже дыни не растут...

В квартире Карима незаметно никаких перемен... По-прежнему завален бумагами письменный стол, на видном месте висит портрет Фатимы.

Гостья снова чувствует себя здесь отчасти хозяйкой... Достает из шкафа чистую скатерть, расставляет тарелки и рюмки, открывает консервные банки...

Затем она подходит к зеркалу и долго смотрит на свое еще красивое лицо... Вот только разве эти горькие морщинки возле глаз и в уголках губ—это совсем лишнее...

За окнами быстро темнеет, и туманным делается отражение в зеркале... Ну, что ж, приходится зажечь свет...

Загорается настольная лампа...

Загорается большая люстра в зале совхозного клуба...

Величественный администратор обращается к аудитории, заполнившей все скамьи.

— Впервые в данном совхозе!.. По специальной просьбе мастеров хлопка... Сейчас выступят мастера песни и танца в своем оригинальном репертуаре!.. Наша ведущая балерина Лола-хон!.. Танец новоселов!..

Раздаются дружные аплодисменты... И балерина под аккомпанемент оркестра исполняет давно всем надоевший танец, который можно было бы скорее назвать танцем старожилов.

Артистка заканчивает свой номер заученной и, с ее точки зрения, очень эффектной позой... Ее провожают вежливые, не слишком громкие хлопки.

Карим сидит рядом с Хасиат в первом ряду... Они о чем-то перешептываются между собой...

Девушка подталкивает локтем черноокую Хадичу...

— А ну, покажи им настоящих новоселов... Зови весь ансамбль!

Не дожидаясь ответа, она встает и приветливо обращается к артистам...

— Мы вам очень признательны... И в благодарность хотим ответить нашим танцем...

Сразу вступает самодеятельный оркестр... На эстраду выбегает Хадича, за ней другие девушки... И перед изумленными гостями проносится вихревой танец, исполненный с легкостью, выразительностью и талантом.

Аплодирует вся аудитория, хлопают артисты... И даже «ведущая балерина» с натянутой улыбкой снисходительно бьет в ладоши.

На эстраду уже выплывает Ната и заводит саратовские «страдания». С ней в паре выступает Васенька... Откуда ни возьмись появляются баянисты...

Главный администратор мечется за кулисами...

— Где тут можно отметить путевку?..—тихо спрашивает он у «Отца моторов»..

— Нет, вы послушайте, уважаемый... А потом мы опять вас послушаем... У нас путевку только после работы отмечают... Голодная степь!..—так же тихо, но очень любезно, отвечает Атабаев.

«Ведущий тенор», закутывая горло шарфом, говорит на ухо балерине:

— Ну, как я могу после этого петь арию Ленского...

К Хасиат пробирается Юлдаш. что-то ей говорит на ухо... И она встает, увлекая за собой Мурадова.

— Я вам покажу представление поинтереснее... Маленький сюрприз или, вернее, подарок дирекции...

Когда они выходят из зала, вдогонку раздаются рулады певца, которому все-таки пришлось выступать:

«... Куда, куда, куда вы удалились?..»

Ослепительный свет прожекторов озаряет участок большого поля. И хлопкоуборочные машины работают в этом ярком пятне...

Когда они подходят к краю освещенного пространства, лучи передвигаются дальше, и машины безостановочно движутся вперед.

— Вот это здорово!..—вырывается из уст Карима.

Он порывисто обнимает Юлдаша, а затем и Хасиат.

— Да я тут совершенно ни при чем... Это все первая молодежная,—смущенно говорит девушка, однако не слишком уклоняясь от его объятий.

А в диспетчерской совхоза торжествующая Ойниса с радостным блеском в глазах передает сводку хода уборочной...

— Да, да... Вы не ослышались... За сутки—три процента годового плана!.. Все говорят, что сдадим центнеров по тридцать с гектара!.. Да, машинами... Согласна, мы сегодня именинники...

24

Во дворе усадьбы Мурадов передает мотороллер в надежные руки тетушки Кумрыхола, посматривая на освещенные окна директорского особняка...

— А почему у меня свет?

— Она приехала, которая всегда в черном... Наверное, что-нибудь случилось... Уж, если Зухра-хон пожаловала, это не к добру... И такая из себя нарядная... А зачем?..

В большой комнате директорской квартиры по-праздничному накрыт стол. Сверкают бутылки с заграничными этикетками, возле двух приборов лежат накрахмаленные салфетки.

Появившийся на пороге хозяин приятно поражен...

— У меня сегодня день сюрпризов... Когда ты прилетела?..

— Утром... Ну, садись со мной рядом... Я привезла французское шампанское... А вот твои любимые шпроты... Ведь сегодня тебе стукнуло сорок пять, и я решила поздравить...

Растроганный Карим садится к столу...

— Ты одна вспомнила, Зухра... А я утром поздравил сам себя, а потом даже позабыл... Завертелся...

Она с некоторой торжественностью поднимает бокал...

— За тебя, мой самый хороший... За твое второе цветение!..

— И за Фатиму, вечный пламень моего сердца...—произносит именинник, поворачиваясь к портрету покойной жены.

После паузы гостья начинает откровенный задушевный разговор...

— Ну что ж... выпьем за любовь, какая бы она ни была... Все равно—это драгоценность... Но, послушай, ты не устал от одиночества?..

— Ну что ты... Я целый день на людях...

— Можно быть одиноким даже в толпе...

Мурадов приходит в восторг от новой мысли...

— А что если бы нам поселиться вместе?.. Редакция тут недалеко, ты сама водишь машину... Я сделаю пристройку в доме, и ты будешь всегда рядом со мной... Это великолепно!

— Ты в самом деле рад?.. Смотри, я не девчонка, и в моем возрасте... Самая опасная вещь—это разочарование... Подумай хорошенько...

— Я уже обо всем подумал!.. Қвартира у тебя будет отдельная... И никто не скажет плохого слова, если сестра моей покойной жены будет жить в нашем поселке...

Зухра отворачивается в сторону, чтобы собеседник не видел ее лица...

Раздается робкий стук в дверь.

— Қто там?.. Войдите...—приветливо приглашает хозяин.

На пороге появляется Хасиат, и сразу видно, что обе женщины поражены и взволнованы этой неожиданной встречей.

— Простите, я попала совсем не вовремя...—медленно произносит девушка, густо покраснев от смущения и ревности.

Но, очевидно, Мурадов не очень тонко разбирается в тайнах женских сердец...

— Что вы, Хасиат... Қак раз вовремя!.. Сегодня мой день рождения...

— Садитесь с нами за стол, товарищ Бектаева... Такой гость—украшение компании...—с натянутой улыбкой приглашает Мирзаева.

Новая посетительница заставляет себя вежливо улыбнуться...

— Поздравляю, Қарим-ака... Но, вы меня извините... Только что позвонили— идет ветер с Беговата... Ну ничего, я сама...

Хозяин уже надевает кожаное пальто...

— Что значит сама? Ведь я не только именинник, но и директор!.. Вы объявили по селектору общую тревогу?..

— Выходит, справили день рождения...—горько усмехается Зухра.

— Почему?.. Попрошу меня подождать... Я скоро... Идем, Бектаева!..

Они оба скрываются за дверью... И почти сразу раздается гудение мотора...

Мирзаева откидывает оконную занавеску... И видит, как по двору проносится мотороллер... За рулем сидит Қарим, а Хасиат, примостившись на заднем сиденье, крепко держится за его плечи...

Покинутая гостья невольно разрывает рукой тонкий тюль... Затем, немного взяв себя в руки, останавливается возле зеркала и долго смотрит на свое сразу поблекшее лицо. На нем следы увядания теперь проступают гораздо резче, как это бывает от сдавленных слез.

— Мы проиграли с тобой, Зухра... Его второе цветение несет радость другой...— шепчет она, словно по секрету, своему отражению в зеркале...

Женщина подходит к письменному столу, неловкими руками достает из кармана жакета вечное перо и пишет на первом попавшемся листе бумаги—«Прощай, Қарим...».

25

Вступает тревожная музыка. В нее вплетается свист ветра и отдаленный гул беспокойных людских голосов...

На ночном просторе степей поднимаются легкие белесые клубы вспененной земли...

Первая молодежная бригада натягивает брезентовые полотнища на гору хлопка, заполняющую хирман...

Мычащие коровы загоняются в крытое помещение фермы... Қлава и жена Атабаева накладывают железные засовы на ставни...

Водители заводят машины в гараж... Тимофей и Абдулла захлопывают ворота...

Во всех домах поселка поспешно закрываются окна и двери, опускаются шторы...

Сквозь пыльную бурю по дороге быстро мчится машина...

Зухра крепко и уверенно держит руль... Но по ветровому стеклу все время барабанят крупные песчаные струи... А ее глаза затуманивает соленая влага... Узнает ли кто-нибудь об этих одиноких скупых слезах?..

Навстречу по дороге идет колонна больших грузовиков... Это порожняк, возвращающийся с хлопкового завода...

Тускло светят сквозь густую пелену автомобильные фары, неясными желтыми пятнами возникая навстречу... Громко звучат тревожные гудки...

Мирзаева сбавляет скорость, тормозит, берет вправо... Но в песчаной буре, да еще возле моста через канал, не так-то легко обойти целую колонну...

Резкий поворот вправо... Крутится бесполезный руль... и «Москвич» падает под откос...

Глухой стук... Легкий взрыв... Слабый женский стон...

И внизу, под откосом, валяется разбитая машина... В нескольких шагах от нее, уткнувшись лицом в рыхлую землю, лежит безжизненное тело Зухры...

А ветер все усиливается, и все яростнее клубятся волны разбушевавшейся пыли...

Настенные часы мерно бьют полночь... Қарим осторожно входит в свою квартиру, оглядывается по сторонам... Еще осторожнее, на носках, приближается к двери в спальню...

— Зухра... Ты спишь?.. Понимаешь, задержался из-за этого проклятого ветра с Беговата...

Ему никто не отвечает... Только мерно стучат часы...

Он заглядывает в спальню—там пусто... Тогда Мурадов с удивлением осматривает все уголки своего кабинета, пожав плечами, садится за стол...

Вдруг его взгляд падает на лежащий поверх газет лист бумаги... И Мурадов читает неровные, торопливые буквы прощального послания Зухры.

Он вскакивает, бежит к телефону... Но не успевает снять трубку, как раздается очень резкий звонок...

Қарим так сильно прижимает к уху телефонную трубку, что ему, наверное, очень больно, но он этого не ощущает...

— Скажи прямо, доктор... есть надежда?!.. Қакая операция?..

И сразу усиливается музыка песчаной бури... В нее вплетается свист ветра... Протяжные гудки машин...

Все более высоко клубятся волны степного урагана, поднимаясь выше крон придорожных деревьев.

Сквозь мутную пелену, едва пробиваемую на метр светом электрической фары, едет на мотороллере Қарим.

Машина упрямо движется вперед и вперед... Мурадов весь покрыт толстым слоем пыли и похож сейчас на какого-то сказочного духа степей...

И в его ушах все время звучит печальный голос Зухры, повторяющий одно и то же: «Прощай, Қарим»... «Прощай, Қарим»... «Прощай, Қарим»...

Он въезжает в большой сонный город... Сворачивает направо и, как человек, хорошо знающий дорогу, останавливается в переулке возле солидного одноэтажного особняка.

По каменным ступеням он вбегает на крылечко и долго звонит, пока на цепочке приоткрывается дверь... Недовольный, какой-то заспанный голос ворчливо спрашивает:

— Вы, собственно, что за чучело?..

— Откройте, профессор... Простите меня тысячу раз... Я Мурадов...

С легким бренчанием падает цепочка, и Қарим, войдя в переднюю, видит перед собой костлявого старика с седой бородкой, в пальто, накинутом поверх нижнего белья.

— Ветер с Беговата?.. Понятно... Но в каком вы виде, Қарим Мурадович... У вас даже голос запылился...

— Виктор Петрович... Три года назад вы спасали мою Фатиму...

— Однако не спас... Помнится, операция была не из удачных...—наморщив лоб, вспоминает профессор.

Мурадов с большим жаром его перебивает...

— А сейчас умирает ее сестра...

Старик, не дослушав, снимает телефонную трубку.

— Дежурного по авиаотряду... Да, это я, собственной персоной... Немедленно самолет!.. Что значит—нет санитарной?.. Тогда любую!.. Что значит—не дают погоду?.. Знаю, знаю, ветер с Беговата... Да неужели у вас нет такого парня?.. Ну, вроде меня... Қак?.. Қак?.. Два выговора... А, собственно, за что?.. Годится...

Подгоняемый резким ветром, ныряет между грозовыми облаками знакомый нам самолет Хакима.

Отец впервые в жизни обращается к сыну просительным тоном, правда, по переговорной трубке.

— Нажимай, Хаким... Газуй, рискуй, делай что хочешь!..

В операционной ярко горят подвесные лампы, бликуя на белых халатах медицинских сестер.

На столе лежит Зухра, закрытая до горла белой простыней... Мы видим только ее неподвижный профиль с заострившимся носом.

— Скальпель!..—очень тихо приказывает молодая женщина-врач, подходя к больной.

Хирургу подают инструмент... И она берет его слегка дрожащей рукой.

Распахивается дверь, вбегает взбудораженная пожилая санитарка...

— Прилетел сам профессор!..

На дворе снова разыгрывается песчаная буря... А возле самолета опять спорят старший и младший Мурадовы.

— Назад ни в коем случае!.. Я запрещаю тебе как отец!.. Ведь это бессмысленный риск...

— Я, кажется, доказал... Разве Чкалов стал бы здесь загорать в пыли?..

— Но ты пока еще не Чкалов?.. Да не рви мне сердце, Хаким... Оно и так сегодня...

По слабо освещенному коридору больницы санитарки везут на тележке неподвижное тело Зухры. Из-под простыни виднеются забинтованное плечо и шея... Ее голова прикрыта прозрачной марлей...

В вестибюле взволнованный Карим беседует с сумрачным профессором...

— Скажите мне правду... Меня ведь утешать не нужно... Ну, как мужчина мужчине...

Старик долго протирает свои очки носовым платком...

— Мы сделали все что могли.. И даже несколько больше... Но у нее, очевидно, нервный шок, какое-то сильное душевное потрясение...

— Я понимаю... У вас добрые руки хирурга и добрые глаза... И вам трудно сказать...

Виктор Петрович надевает очки и испытующе глядит на своего собеседника...

— Простите за нескромный вопрос... Вы ее очень любили?..

— Как сказать... обыкновенно...—с редкой для него неискренностью отвечает Мурадов.

— Обыкновенно?.. Пожалуй, это больше, чем очень...

— Но почему любил?.. А не люблю?..—вдруг вскрикивает Карим.

— Да потому что прогноз неблагоприятный!.. Эх, сорвалось с языка... Ну, зачем лицо закрыли руками?.. А говорили—обыкновенно... как мужчина мужчине... Только правду... Как трудно иногда быть врачом...

26

В предрассветном сумраке ясно вырисовываются ровные улицы поселка четырнадцатого совхоза... Ветер совершенно стих, и улеглись волны песчаной бури.

В ворота центральной усадьбы въезжает автоцистерна... Из кабины медленно выходит усталая, но полная радостного оживления Бектаева.

В воздухе появляется самолет Хакима... Он очень низко проносится над усадьбой, почти над крышами домов.

— Сумасшедший...—с восторгом произносит заспанная Ойниса, посылая летчику воздушный поцелуй из окна диспетчерской.

Но машина уже набирает высоту, сбросив вымпел прямо к ногам Хасиат.

Она нагибается и привычным движением достает свернутую записку, быстро ее проглядывает... На ее лице отражается сложная, противоречивая гамма чувств...

— Товарища Мурадова сегодня не будет... Он в больнице у Зухры-хон... Она при смерти...

Сторожиха роняет ружье... Вскрикивает в окне дежурная... Сурово хмурится водитель автоцистерны.

Хасиат смахивает с ресниц набежавшие слезинки, но сразу берет себя в руки... И сейчас можно оценить, сколько душевных сил таится в этой молодой девушке...

Она входит в диспетчерскую и неестественно ровным тоном обращается к плачущей Ойнисе...

— Некогда горевать... Уборка... Знаешь, сколько коробочек раскрылось за ночь под ветром... Прямо на глазах...

Диспетчер не может справиться со своими слезами, но садится за селектор.

— Қого вызвать?.. Что говорить?.. Қому?..

Хасиат прикрывает лицо рукой, чтобы подруга не видела ее мокрых глаз...

— Включи сразу все отделения... Говорит Бектаева... Общий подъем на два часа раньше!.. Расчехлить хирманы... Машины на линию через пятнадцать минут!.. Завтрак в поле...

Она вешает трубку и встречается взглядом с подругой.

И та, повинуясь молчаливому приказу ее скорбных глаз, набирает на диске номер...

— Больница?.. Звонят из четырнадцатого... Қак здоровье Мирзаевой?.. Все еще без сознания...

В маленькой больничной палате возле постели Зухры сидит Мурадов в белом халате. Он, не отрываясь, глядит на ее осунувшееся, посеревшее лицо, на котором сейчас горькими тенями отчетливо проступают морщинки.

Глаза больной закрыты, и только легкое движение простыни, прикрывающей забинтованную грудь и шею, свидетельствует о том, что дыхание еще не остановилось.

Қарим долго смотрит на старинный памятный браслет Фатимы, лежащий на столике между пузырьками с лекарствами...

Затем он берет в обе ладони беспомощную руку женщины и начинает отогревать своим дыханием...

— Зухра... Любимая моя... Прости меня... Қак я мог не замечать всей силы нашего чувства...

За спиной Мурадова появляются две безмолвные тени в халатах—Виктор Петрович и молодая женщина-врач...

Профессор щупает пульс у больной и коротко распоряжается:

— Еще укол... И подушку с кислородом...

Врачи исчезают так же незаметно, как и пришли...

Қарим провожает их тоскливым взглядом и снова склоняется к своей любимой...

И глухо звучит, постепенно удаляясь, его голос, как отзвук дорогих сердцу воспоминаний...

— ... Қаждая наша встреча имела особый смысл и значение для обоих нас...

Мы сразу переносимся из больничной палаты на широкую дорогу, пересекающую пустынные просторы степей... Еще не начавший седеть Мурадов на азартной скорости ведет мотоцикл. Очень веселая Зухра крепко обнимает его за плечи, очевидно, чтобы не свалиться с заднего сиденья...

А вот они шагают пешком по весеннему полю. Останавливаются. Берут в руки комья мокрой земли. Растирают их между пальцами. О чем-то оживленно спорят...

Теперь они сидят на берегу арыка и моют свои измазанные грязью сапоги. Это происходит буквально в двух шагах от знакомых нам ворот МТС...

— Оставайся ночевать... Твоя сестра плов приготовила... А в редакции ровно ничего не случится... Тем более ты разъездной корреспондент... Их всегда ждут не дождутся...

Зухре вовсе не хочется с ним спорить...

— Уговорил... А, знаешь, я скоро уезжаю в Москву, учиться...

Эта новость одновременно радует и огорчает Карима.

— Завидую тебе, золотая тюбетейка... А я уж здесь буду заканчивать свою академию степных наук... Поступил в заочный институт... Только, знаешь, я без тебя буду очень скучать...

— Скучать?.. У тебя ведь есть моя двойняшка, Фатима...

— Есть... Только сын растет, я расту, ты всех нас обгоняешь... А она... Хорошо, что Фатима так на тебя похожа...

Из-под длинных ресниц на него смотрят блестящие, взволнованные глаза... Глаза немного испуганные, застигнутые врасплох, отражающие трепет затаенных чувств и несбывшихся надежд...

И с новыми звучаниями печальной музыки мы снова видим лицо Зухры с опущенными ресницами, истомленное горькими муками... Сухие глаза Мурадова... Кислородную подушку, трубку которой он держит у запекшихся милых губ...

Карим продолжает говорить, хотя видит, что она без сознания... Это нечто среднее между мольбой, исповедью и признанием...

— Разве ты можешь оставить меня одного?.. Без тебя мне будет так трудно и темно. Было столько разлук .. И смерть твоего мужа, и смерть Фатимы... Не уходи, Зухра... Не смей!..

Он осторожно гладит бесконечно милые морщинки в углах ее глаз, поправляет седую прядку, выбившуюся из-под косынки...

— Неужели счастье можно измерить, только когда его теряешь?.. Но я не хочу тебя терять!.. Не могу!..

Очень медленно открываются глаза больной... В затуманенном взоре уже нет мучений... Легкая, как призрак, улыбка, осеняет ее все еще прекрасное лицо...

— Говори, говори, Карим... Я так долго ждала...—раздается еле слышный шепот.

— Молчи... Тебе нельзя... Я всегда буду любить тебя одну... Пусть с морщинками... Пусть седую...

Полуоткрытые ресницы распахиваются шире...

— Разве я седая?..

Мурадов поспешно закрывает косынкой сильно поседевшие за эту ночь волосы Зухры...

— Ну, совсем немного... Это даже красиво...

— Дай мне зеркало...

— Зеркало?.. Ура!.. Когда женщина просит зеркало—прогноз меняется... Не правда ли, коллега?..—обрадованно произносит Виктор Петрович, обращаясь к своей ученице. Оказывается, они уже некоторое время наблюдали за всем происходящим.

Молодой врач целует профессора в щеку...

— Она вышла из шока!.. Неужели это кислород?..

— Любовь... Тут медицина бессильна, как говорили в старину.

Больная, метнувшись на подушках, опять в изнеможении опускает голову...

Но старый хирург уже не выпускает победу из рук...

— Продолжать и продолжать капельное переливание крови!.. А вам, Қарим Мурадович, строжайший приказ—вон отсюда!..

И дальше мы наблюдаем более чем странное зрелище... Директор совхоза бежит по коридору, неуклюже пританцовывая на ходу...

Он чуть не сбивает с ног пожилую санитарку с грелкой в руках, целует изумленную женщину в обе щеки и начинает кружить ее по коридору...

Санитарке удается освободиться из его объятий и спастись бегством... Тогда Қарим делает еще один круг соло... И внезапно наталкивается на появившегося в дверях сына.

— Не сердись, отец... понимаешь, опять вынужденная посадка... Қак здоровье тети?..—выпаливает молодой летчик.

Но старший Мурадов сейчас совсем не способен сердиться...

— Она жива!.. Только я уже сам не знаю, кто она—жена, подруга, сестра, тетка, мать... одним словом, наша Зухра!..

И они оба, крепко обнявшись, исполняют нечто среднее между гимнастическими прыжками и танцем молодых медведей...

27

По дороге, направляясь на поля, едет гуськом колонна хлопкоуборочных машин с красными флажками на радиаторах...

Мимо них проносится мотороллер, который ведет Мурадов... За его плечи, как это мы не раз видели раньше, крепко держится Хасиат...

Водители машин приветливо машут им вслед... На мгновение мелькают обветренные, загорелые лица Юлдаша и Васеньки, Хадичи и Наты, Розы, Умара и Артыка...

— Вот и приходится расставаться с моими ребятами...—с глубоким огорчением произносит девушка...

Незаметно для Қарима она прижимается головой к его плечу... и тихонько целует рукав кожаного пальто...

Проехав по улицам нового города, который теперь вполне заслуживает это название, мотороллер останавливается возле райкома партии.

Директор совхоза берет свою спутницу за руку:

— Я очень прошу вас, Хасиат... Что бы вам ни предложил Ташпулатов—откажитесь наотрез!

— Лучше отпустите меня, Қарим-ака...

— Отрубить себе правую руку!.. Но почему?..

Хасиат мягко высвобождает свои пальцы из его ладони...

— Вы знаете...

А он уже понимая, что уговорить ее невозможно, высказывает свои сокровенные мысли...

— Девочка моя, на дорогах нашего счастья стояло бы множество глухих заборов...

Она грустно усмехается чуть заметным движением губ:

— Интересно, какие заборы?..

— Во-первых, я люблю другую...

— Тогда остальные заборы не имеют значения...

— Кроме одного, самого высокого...

— Что может быть еще хуже для меня?..

— Нет, это хуже для меня... Когда вы раскроетесь, как прекрасная спелая коробочка хлопка, меня уже будут корчевать с поля жизни...

Она протестующе вскидывает голову...

— Но у вас второе цветение, Карим-ака!..

— Увы, все цветы отцветают...

После долгой паузы Хасиат снова берет его за руку:

— У меня к вам есть большая просьба... На прощание... Не мешайте Хакиму жениться на Ойнисе... Ведь у них первое цветение любви...

— А вы уверены, что она для моего сына—та, единственная в жизни?..—очень просто спрашивает Мурадов.

— Уверена. Иначе я не стала бы вмешиваться...

Мы переносимся в приемную райкома, где из угла в угол мечется старик Бектаев... Он, вероятно, в сотый раз обращается к седой дежурной, с невозмутимым видом перебирающей бумаги...

— А ты не знаешь, зачем вызвали мою дочь?..

— К сожалению, товарищ Ташпулатов мне не докладывает... Полная неизвестность!..—пожимает плечами недоумевающая сотрудница райкома.

И в этот момент в приемной появляется его дочь...

Адылбек-ака спешит к ней навстречу и заключает ее в свои объятия...

— Доченька!.. Хорошо, что я тебя перехватил... Не соглашайся!.. Категорически!.. Ты должна вернуться домой, в родной колхоз... Теперь, когда у всех соседей машины, знаешь, как трудно удерживать знамя?..

Из кабинета секретаря раздается звонок.

Дежурная сразу переходит на официальный тон...

— Товарищ Бектаева, пройдите...

И Хасиат открывает дверь с дощечкой «Секретарь райкома тов. Ташпулатов»...

28

На центральной усадьбе четырнадцатого совхоза, у подъезда директорской квартиры стоит «газик», юного водителя которого мы видим впервые.

Из дверей выходит Хасиат с двумя чемоданами в руках. За ней следует тетушка Кумры-хола, нагруженная большим узлом, и кладет его в машину...

А в сторонке рабочие тесным кольцом окружают Мурадова.

Карим с теплотой жмет руки Абдуллы и Васеньки, Розы и Наты, крепко обнимает Атабаева.

В это время к Бектаевой подходит какой-то парень в грубом синем костюме с рюкзаком за плечами... И девушка с трудом узнает в нем заметно возмужавшего Шарифджана.

— Здравствуйте, товарищ новый директор... Вам не нужен редактор многотиражки?.. Имею диплом с отличием!..

— А, Шарифджан... Что, не попали в аспирантуру?.

— Понимаете, были три невесты с кафедрами, но... впрочем, это уже не важно...

Девушка с притворным сочувствием покачивает головой.

— Қак вам не везет!.. Но, я должна предупредить—в нашем совхозе теперь все орошение идет по трубам... И совершенно нет арыков...

— Вот поэтому я и выбрал именно четырнадцатый совхоз...

И, вдруг оставив шутливый тон, он очень серьезно произносит:

— Я приехал сюда надолго... И по собственному желанию...

Но Хасиат его уже не слушает... Она замечает, что к «газику» приближается группа комсомольцев, провожающих Мурадова. И неожиданно проскальзывает в дверь диспетчерской...

Қарим дружески треплет тетушку Кумры-хола по плечу...

— Вы приедете, когда Зухра-хон выйдет из больницы... Вместе...

Приветливо помахав рукой, он садится на переднее сиденье. Бывший директор оглядывается кругом, не то прощаясь с насиженным гнездом, не то отыскивая кого-то глазами...

А машина уже трогается с места.

Из окна диспетчерской Хасиат долго смотрит вслед удаляющемуся облачку пыли...

— Я бы назвала наш совхоз—«Второе цветение»...—шепчет девушка.

Ойниса сочувственно вздыхает, искоса взглянув на грустное лицо подруги...

— Поздно... есть приказ треста—совхоз «Весна»...

29

И снова буйно цветет степь... Высоко поднимаются густые травы вдоль асфальтовой линии шоссе... На большой скорости мчится открытый «газик»...

Задорный юноша-водитель искоса поглядывает на сильное, волевое лицо Мурадова.

— Кто мы, Қарим-ака?..

— Мы будущий целинный, покуда вдвоем... Едем, брат, в Қарши, к берегам Аму-Дарьи... Поднимать новые земли!.. Большая страна Узбекистан!..

Все быстрее летит машина... И пестрые весенние цветы приветливо кивают вслед.



Виктор Орлов

Современность настоящая и мнимая

Современность—на повестке дня. К созданию современных, по-настоящему актуальных произведений искусства призывает наших художников партия, призывает народ, призывает сама жизнь.

«Неиссякаемые богатства идей и образов дает писателю жизнь советского народа, который своим повседневным героическим трудом преобразует землю, открывает колоссальные природные богатства, строит новые могучие индустриальные центры, создает изобилие материальных и духовных благ, непрерывно совершенствует технику и дерзновенно штурмует космос!»

Так говорится в приветствии ЦК КПСС Третьему съезду писателей СССР. Стоит ли уточнять, что эти взволнованные слова относятся не только к писателям, но и ко всей советской художественной интеллигенции!

Наше искусство, и в частности киноискусство, широким фронтом повернулось к современным темам. Появляются все новые и новые фильмы, время действия которых—наше сегодня. Это радостно. Особенно радостно то, что среди таких фильмов есть хорошие работы, завоевавшие признание зрителей.

Но в иных «современных» произведениях многое нас не удовлетворяет.

ЭЛЕКТРОСТАНЦИЯ КАК АТРИБУТ

Два кинематографиста спорили:

— Хочешь, пари: возьмем тематические планы студий, и в каждом окажется фильм о строительстве ГЭС.

Нет ничего удивительного в том, что наши студии обратились к такому важному явлению современности. Но какая-то ирония в словах спорщика покоробила и насторожила. К сожалению, для этой иронии были основания.

Обратимся к сценарным планам. Действительно, почти в каждом присутствует упомянутая ГЭС и почти везде ей сопутствует тема, которая излагается примерно так: «воспитание молодого человека на стройке, борьба коллектива за освобождение его от плохих задатков и дурных влияний».

Сама по себе мысль прекрасна. Но чем дальше смотришь фильмы, читаешь сценарии или заявки, тем больше кажется, что многие из них словно сделаны одним человеком, что все это вариации какого-то одного, давно известного сюжета.

Сюжет этот имеет свои каноны. Сооружается он вполне современным методом—из крупных стандартных блоков.

...На строительство (завод, ГЭС) приходит симпатичный юноша, отягощенный грузом прошлых ошибок.

Вокруг него немедля начинается борьба. Разделение сил происходит по твердой, раз и навсегда установленной схеме. На одной, темной стороне—экзотическая шпана, пьянки, гитары, блатные песенки и, наконец, коварная искусительница. На другой стороне—юноша с железными скулами, пожилой резонер и обязательная героиня с ямочками, она же—лучшая производственница. Как правило, она влюбляется в героя с первых же кадров. Обычно ее безответно любит юноша с железными скулами.

Борьба разгорается. Юноша произносит прописные истины, шпана играет на гитарах. Герой мечется между теми и другими. Происходит обязательная ссора между ним и героиней. Герой напивается и уходит из коллектива. Темные силы временно торжествуют победу. В это время на помощь к положительным героям приходит некое непредвиденное событие, чаще всего стихийное бедствие. В бурю, в дождь (по желанию—в снежную метель) раскаявшийся грешник совершает нечто положительное. На следующее утро героиня отдает ему руку и сердце. Юноша с железными скулами довольствуется премиальными.

Сюжет звучит как старая, надоевшая пародия. Но, к сожалению, мы сами ничего не придумали. Мы только в меру способностей пересказали сюжетную линию сценария «Дожди и солнце» (автор Э. Раннет), запущенного в производство на Таллинской студии. Мы только вспомнили сходные эпизоды и сходных героев из нескольких других сценариев.

Рассказав очередную притчу о раскаявшемся грешнике, авторы довольны: создано произведение на современную тему. Но что в подобной притче современно?

Современность здесь мнимая. Новейшая электростанция только фон, «задник»—нечто вроде тех намалеванных кавказских пейзажей, что устанавливает в своем ателье предприимчивый фотограф, дабы польстить самолюбию клиента и обмануть его знакомых, которые будут любоваться карточкой.

Иногда авторы фильма пытаются создать в нем видимость кипучей жизни, нагромождая побольше событий, завязывая побольше сюжетных узелков.

Фильм «На диком бреге Иртыша», поставленный Алма-Атинской студией (авторы сценария В. Абызов, Ш. Хусаинов, режиссер Е. Арон) полон разнообразных событий. Правда, авторы его несколько отошли от описанного нами идеально-стандартного сюжета. Так, в фильме нет темных сил в виде соблазняющей героя блатной малины. Герой фильма Жанай Уралов в тюрьме не сидел, однако успел связаться в Москве с компанией стиляг и вылететь из института. Кроме того, отсутствует и треугольник—Жанай влюблен не в возлюбленную, а в сестру положительного героя. А в остальном... А в остальном линия Жаная развивается по тем же канонам. Мы не узнаем настоящей духовной жизни героя, не успеваем проникнуть в его мысли.

Очевидно, чувствуя слабость основной драматургической линии, авторы решили взять не умением, так числом. Чего только нет в фильме! Есть проблема отцов и детей, в данном случае—хороших отцов и плохих детей. Есть конфликт между главным инженером и самоуверенным директором (роль директора, отца Жаная, исполняемая артистом К. Байсеитовым,—одна из немногих удач фильма), есть линия подлеца и карьериста Альжанова, соблазняющего девушку и вредящего где и как попало, есть уж совсем удивительные сцены любовных томлений престарелого главного инженера и т. д. Поскольку всего этого слишком много, то сюжетные линии исчезают, конфликты, лишь вспыхнув, угасают. Мы так и не успеваем посочувствовать обманутой девушке. Мы не успеваем как следует познакомиться с хорошим рабочим пареньком Гришей Хабаровым, который имел все права стать настоящим главным героем фильма вместо трафаретного «перековывающегося» Жаная. Картина неплохо поставлена опытным режиссером, но современность, труд людей, сама стройка остались в ней лишь пассивным фоном для нескольких шаблонных историй.

«Глубже вторгаться в жизнь»—этот лозунг звучит сегодня повсюду, он прозвучал в речи тов. Н. С. Хрущева на Третьем съезде писателей, он зовет художественную интеллигенцию к нелегкому, упорному труду.

Жизнь ушла далеко вперед от бытующих еще у нас сценарных схем. Жизнь сложнее, умнее, интереснее. И когда наши художники будут лучше знать эту жизнь—жизнь заводов, строек, славных бригад коммунистического труда, где на наших глазах реально, зримо создается прекрасное завтра, где кипят невыдуманные страсти,—вот тогда исчезнут

с экранов или, по крайней мере, потеснятся и слабохарактерные грешники, мятущиеся между пивной и комитетом комсомола, и шикарные черти с гитарами, и румяные ангелы в кирзовых сапогах. А место их по праву займут живые, умные, многогранные герои— наши современники.

НАШЕСТВИЕ ТОРШЕРОВ

Представьте себе такой сюжет картины. Живет себе профессор, заведующий родильным домом. У профессора—красавица жена и четверо «вполне положительных» детей. На некоем курорте профессор встречает эстрадную певицу и скоропалительно влюбляется в нее. Возвратившись в город, профессор, не раздумывая, бросает семью и переселяется к певице. У певицы есть сын, пьяница и бездельник, он крадет у профессора облигацию, выигравшую пятьдесят тысяч. По случайному стечению обстоятельств профессор подозревает в краже своего настоящего сына, одного из четверых «положительных». Когда же истина выясняется, а заодно выясняется моральная нечистоплотность певицы и ее сына, профессор возвращается в свою семью, где его встречают с распростертыми объятиями. Вместе с профессором возвращается облигация.

Давайте задумаемся—где вся эта история происходит, в какой стране и в какие годы? Впрочем, думать можно долго. Давайте не мучиться и не называть Португалию или Аргентину. Действие происходит в наши дни в Грузии, в городе Тбилиси. Так, по крайней мере, уверяют нас создатели фильма «Нино», законченного производством на студии «Грузия-фильм» (сценарий В. Чанкветадзе, режиссер Л. Эсакиа).

Тема фильма формально причисляется к «современным». Но признаки современности в нем можно пересчитать по пальцам: во-первых, это—статичная фотография города, на которой проходят вступительные и заключительные титры, во-вторых, современная «скорая помощь», на которой привозят рожениц, в-третьих, личная «Волга» профессора и, в-четвертых, торшер в его квартире. Торшер действительно современный, такие торшеры продаются в магазинах на улице Горького и проспекте Руставели...

Сюжет фильма «Нино» в своем роде уникален. В нем все положения подобных душещипательных притч доведены до абсурда. Если жена—то обязательно идеальная, красивенькая, добрая. Если дети—то, разумеется, ангелы. Если любовница—то очень скверная, мещанка и стяжательница, а сын у нее обязательно пьяница и стиляга. И ситуация вызывает веселое оживление в зале: помилуйте, какой это нормальный человек в здравом рассудке будет бросать хорошую, красивую жену и милейших детей ради жизни с мегерой, мещанкой и чуть ли не преступницей и с ее сынком, которого то и дело приходится выручать из милиции?

Нет, никакого сочувствия не вызывают герои фильма, неумные, непоследовательные в поступках. Как мы можем сочувствовать профессору, которого авторы считают все же «хорошим»? Мы не увидели, не поняли причин его ухода из «идеальной» семьи. Нам показали только начало истории: профессор на пляже недвусмысленно любуется упитанными телесами певицы, и результат: профессор бросил жену и четверых детей и переселился в заведомо скверную семью. Что же это, как не вопиющая аморальность, которую вряд ли стоит прощать так умиленно, как это делается в фильме! И как мы можем сочувствовать самой Нино, как можем назвать настоящей советской матерью женщину, которая по первому нелепому навету называет своего годами воспитываемого сына вором и хлещет его по щекам? Ну, а если мы не сочувствуем—значит, и воздействие фильма сведено к нулю.

И наконец, сняты герои так, что не могут не вызвать раздражения. Если в сценарии они прямо делятся на чертей и ангелов, то для режиссера, наоборот, единственная цель— как бы «покрасивше» все снять. Планы плачущей Нино и планы поющей певицы высвечиваются с одинаковым старанием, одинаково смакуются и песня пьяного стиляги, и воркование детей, и даже обстановка в обеих квартирах одинакова по своей роскоши и безвкусице. Одинаково неприятны герои фильма— выглаженные, сытенькие, мещански-благополучные...

Немногим лучше в идейном и стилевом плане фильм «Две семьи» (сценарий С. и А. Сулакаури, режиссер Д. Канделаки), выпущенный той же студией как раз перед «Нино».

Сюжет фильма вкратце таков: две красивые дамы хотят взять из приюта ребенка. Одна красивая и плохая, но у нее хороший муж, другая—хорошая, но у нее муж пьяница. Ребенка отдают первой. Она его

плохо воспитывает. Хороший муж мучается. Хорошая дама тоже. Что делать? Выход один: хороший муж разводится с плохой женой, хорошая дама—с пьяницей-мужем. В финале оба ведут ребеночка за руки по умилительной травке. Надо думать, что они весьма скоро поженятся.

Таков сценарий. И на экране все то же: упитанные героини в модных туалетах, нестерпимая сентиментальность и фальшь «лирических» сцен...

Давайте, наконец, определим жанр этих двух фильмов. Двух мнений быть не может—это типичная мещанская мелодрама со всеми ее атрибутами. Из дешевой мелодрамы пришли герои фильмов и их сюжеты, особенно сюжет «Нино», закрученный на мещанском интересе—кому же достанутся пятьдесят тысяч? Оттуда же пришла обстановка фильмов с обязательной «роскошью»—с упомянутыми торшерами и белыми телефонами. Да-да, и салонный белый телефон присутствует в картине «Нино»—его трубку снимает героиня в минуту «душевной невзгоды». Ах, как это красиво—грустный план героини, оттеняемый шикарной белой пластмассой!

Нашествие подобных мелодрам на наши экраны не может не тревожить. Прежде всего они портят эстетический вкус зрителя. Самое неприятное в них то, что они рядятся в одежды «современности», хотя нет ничего типичного для современности ни в мыслях, ни в поступках героев, ни в их характерах (если схему можно назвать характером), ни в сюжетном развитии.

Когда наша кинематография после долгого молчания наконец обратилась к моральным проблемам, это был сам по себе факт отрадный. Но слишком часто, огорчительно часто «моральная тема» берется вне всякой связи с нашим временем и нашими нравами. Потому появляются мещанские мелодрамы, которыми грешна отнюдь не одна только студия «Грузия-фильм».

●

В первом разобранном нами случае спешка и поверхностный подход к теме приводят к созданию шаблонных произведений, которые при внимательном рассмотрении никак не могут быть названы современными в настоящем, большом смысле этого слова.

Во-втором—под рубрику современности прямо протаскивается мещанская мелодрама, маскируемая тем, что события происходят-де с нашими советскими людьми.

На наш взгляд, оба «варианта» равно плохи. И в том и в другом случае опошляется высокое понятие современности, зрителю преподносится обедненное изображение людей нашего времени.

В большом деле огрехи неизбежны. Но нам, естественно, хочется, чтобы огрехов было меньше.



Семимильным шагом

К майскому празднику 1919 года детям в Москве было выдано по фунту яблок. Не надо объяснять, чего стоил стране в ту пору этот скромный подарок, сколько проявилось в нем заботы молодой Советской власти о детях столицы. Сообщение об этом заняло в газетах всего одну строку. Для тогдашних читателей оно имело прежде всего утилитарное значение. Ныне историки и писатели, найдя эту строку в старых газетах, старательно вписывают ее в свои блокноты, как драгоценную примету времени. Так подчас простая репортерская заметка находит свое место на страницах истории.

Но должны ли для этого пройти десятилетия? Нельзя ли разглядеть исторический смысл сегодняшнего события? Следует ли ожидать для этого будущих исследователей? Почему бы не раскрыть историческое значение строк, напечатанных в сегодняшних газетах, или, что то же самое, хроникального сюжета, снятого для очередного киножурнала?

Думаю, что к этому и стремились создатели документального фильма «Шагай, семилетка!» (авторы сценария А. Злобин, Е. Рябчиков, режиссеры Ф. Киселев, И. Посельский, К. Рушницкая, операторы А. Кричевский, А. Семин, М. Глидер), собирая для своей картины факты нашего времени, запечатленные на кинопленке.

Но собирать можно по-разному. Самая обширность материала, бесконечное обилие событий, наполняющих каждый день нашей страны, таят в себе опасность. Тут легко стать архивариусом фактов.

Опасность эта не вымышлена. Нам известны фильмы, в которых вполне добросовестно и точно каталогизированы, прокомментированы, сложены по порядку факты и события, но простой их перечень не становится сколько-нибудь значительным произведением нашей кинопублицистики.

Фильм «Шагай, семилетка!» непритязательно назван кинолекцией. Не знаю, следует ли отнести его к жанру «документально-художественных» или достаточно назвать его документальным. Но бесспорно, что лекция эта прочитана взволнованно и ярко, что образы ее остаются в памяти, что она не оставляет зрителя холодным наблюдателем происходящего на экране.

Изобразительный материал фильма прост и знаком зрителю. В фильме нет событий, поражающих своей новизной, неожиданностью. Пожалуй, о каждом из кадров и сюжетов, вошедших в фильм, мы могли бы сказать, что видели это или читали об этом. Однако фильм позволяет с новой силой ощутить, что из повседневных дел каждого советского человека слагается величественная история времени.

Рассказ о семилетке — это, конечно, прежде всего рассказ о великой силе планового хозяйства, о плане, в котором мы заранее можем увидеть облик нашей будущей жизни, проложить кратчайший путь к намеченной цели. Такая сила провидения свойственна и прежним нашим народнохозяйственным планам. Есть, однако, существенное отличие нынешнего семилетнего плана, выполнение которого должно приблизить нас к порогу коммунистического общества. Наше новое хозяйственное наступление мы начинаем с иных исходных позиций.

«Говорят, по капле воды можно судить об океане. По одной минуте можно судить о всей стране, о ее экономической мощи», — отмечается в кинофильме.

Бежит по циферблату стрелка секундомера, и, пока она отсчитывает заданную минуту, мы видим эти шестьдесят секунд всенародного труда в его результатах.

Это тысяча тонн угля и 230 тонн нефти, и 450 тысяч киловатт-часов электрической энергии, и 106 тонн стали, трактор, два автомобиля, два станка, тысяча двести пар обуви — цифры, которые вызывают у нас мысль о том, что самое время ускоряет бег в нашей стране.

Видимо, авторы фильма предвидят появление у зрителя такой мысли. Как бы подтверждая ее, появляются на экране кадры далекого прошлого, процитированные из фильма «XX век». Соха. Сеятель с лукошком, бросающий в землю семена. Обмолот: бьют цепы о твердую землю тока. Давнее прошлое? Да ведь это на протяжении жизни одного человеческого поколения страна пробежала расстояние от сохи до космической ракеты.

Мысль эта в дикторском тексте фильма не сформулирована. Да и зачем? Самим сопоставлением кинематографических фактов зритель подведен к ней так близко, что она не может не возникнуть.

Мне видится немаловажное достоинство этого фильма в том, что он рождает у зрителя размышления.

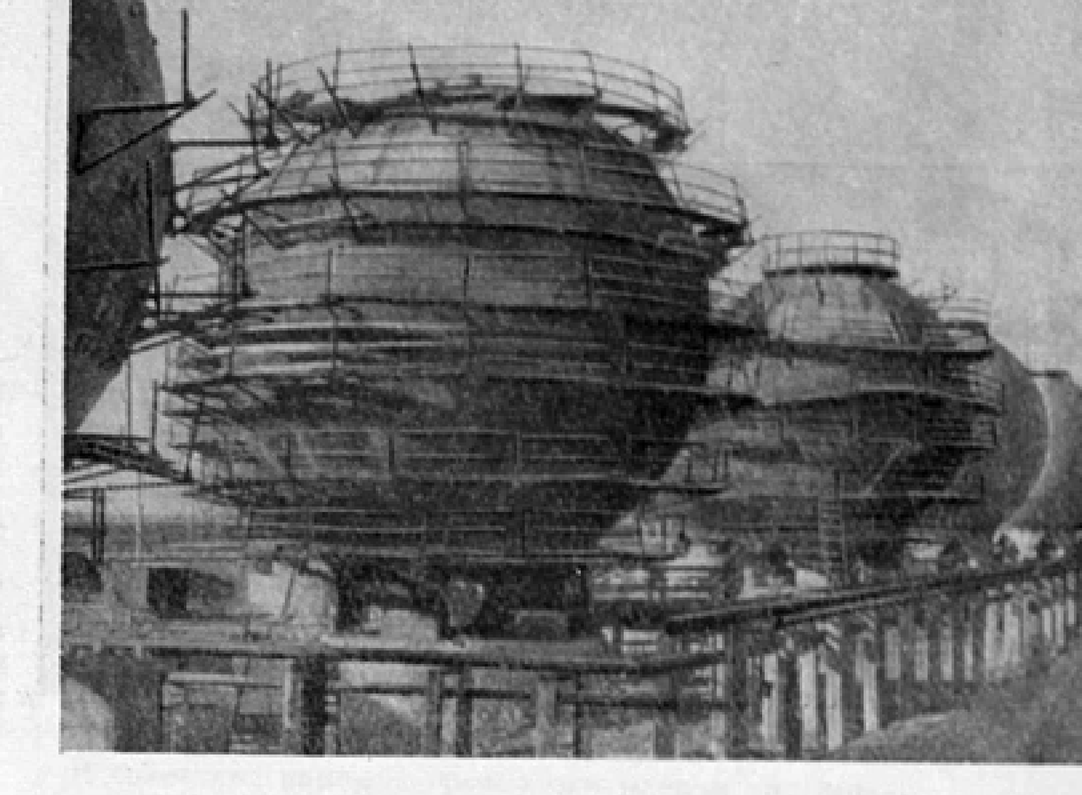
...И вот на экране утро — бесспорно историческое, — когда семилетний план, доложенный перед этим делегатам партийного съезда, становится достоянием всего народа.

Стремясь сделать для нас не только понятной, но и ощутимой грандиозную экономическую мощь страны, фильм показал нам одну минуту нашего времени. Теперь масштабы семилетки представлены на примере одного экономического района — Иркутского.

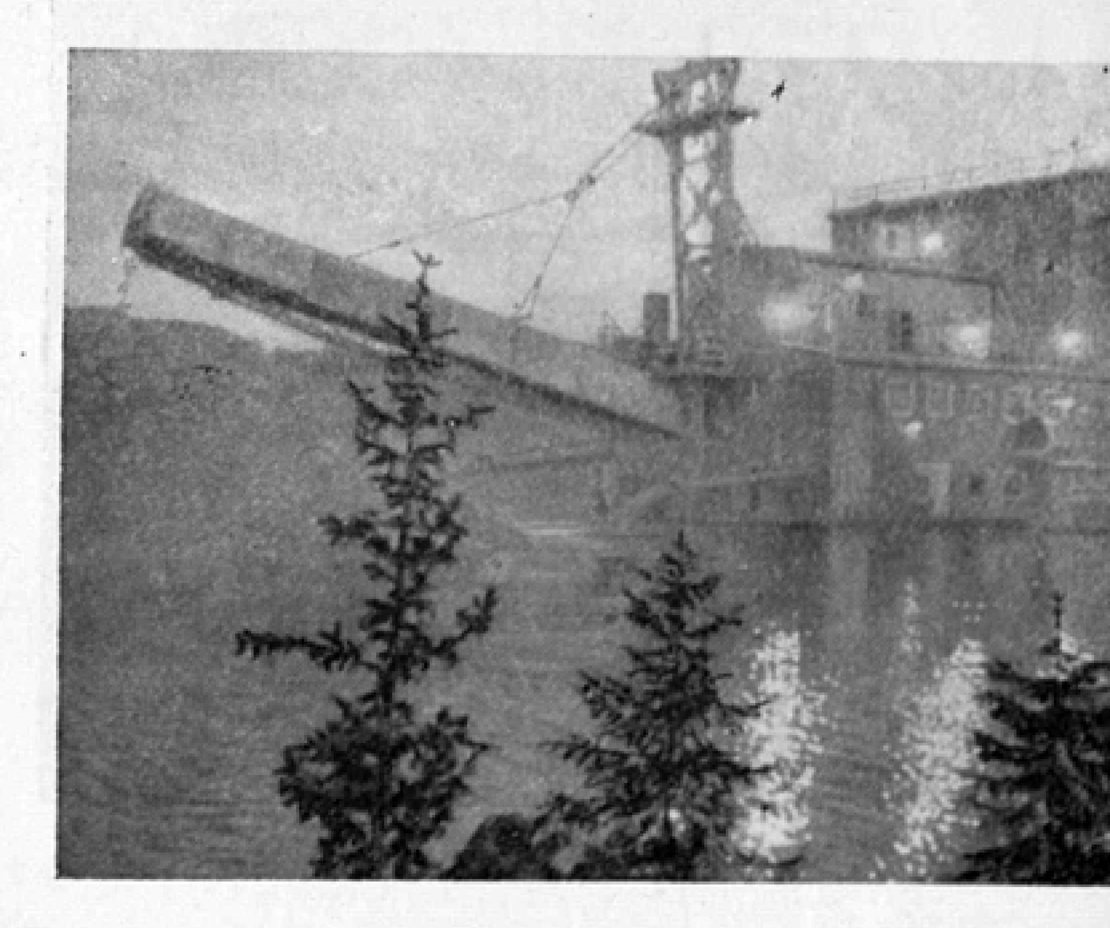
— На развитие промышленности одной Иркутской области в ближайшее семилетие будет израсходовано больше, чем в первую пятилетку на всю промышленность Советского Союза, — сообщает нам заместитель председателя Иркутского совнархоза тов. Приходько.

Это грандиозно. Это производит впечатление. Авторы фильма неизменно стремятся сделать цифры семилетки не только понятными, но и ощутимыми. На протяжении всего фильма, — и это ясно видно по самому строю той речи, с которой они обращаются к зрителю, — они адресуются к его воображению: ведь не только стихам дано влиять на ритм биения нашего сердца. Трудовая эпопея, связанная с Ангарой, не может оставить зрителя равнодушным. А вторжение советских людей в глубь сибирской тайги? А овладение горнорудными богатствами — от железной руды до золота?

И снова, словно предугадав мысль зрителя, фильм завершает ее:

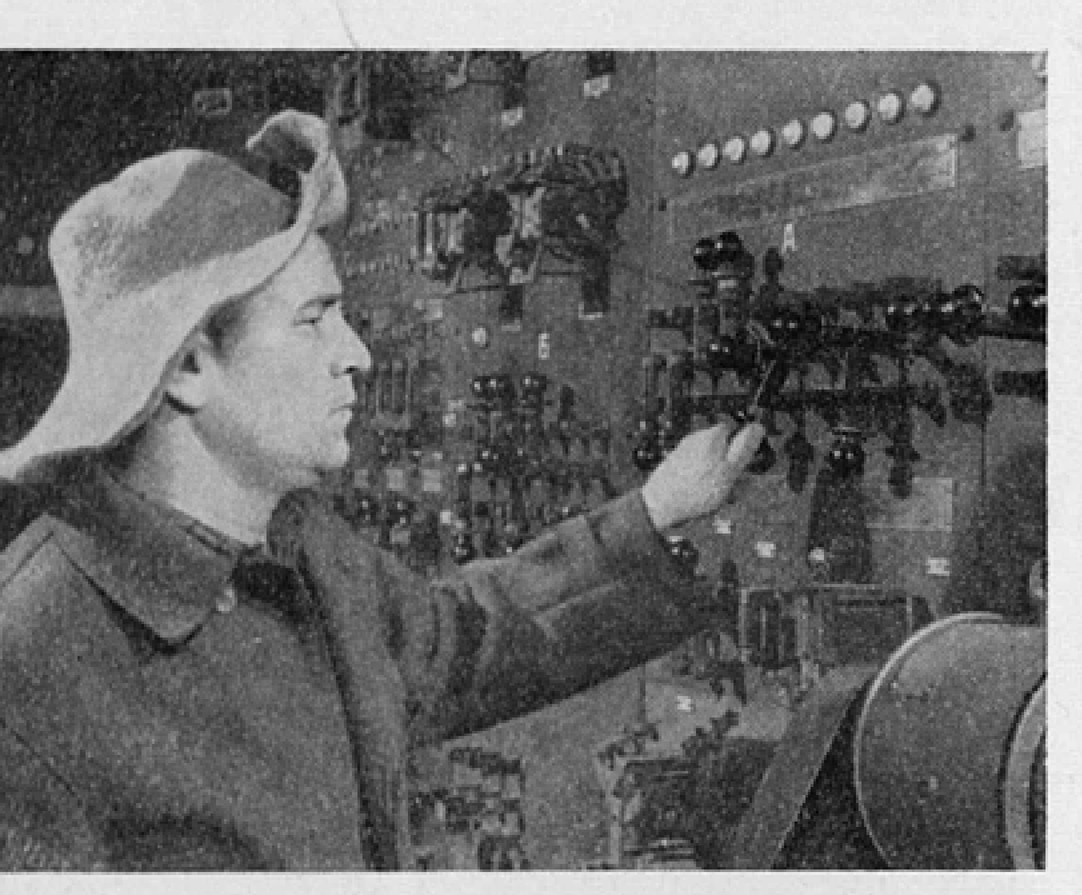






КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ШАГАЙ, СЕМИЛЕТКА!»







— Все это строится по планам семилетки только в одном экономическом районе — одном из ста четырех в стране...

Так становятся более ясно ощутимыми гигантские масштабы нашего семилетнего плана. Огромное здание нельзя увидеть с одной точки, невозможно охватить одним взглядом. Но, может быть, по величине какой-нибудь из частей его мы сможем представить себе его размеры?

Именно так предлагает нам фильм еще раз перечитать задания семилетнего плана. Мы читаем их строка за строкой. И когда перед нами зримо предстает значение строк, говорящих о постройке крупнейших в мире доменных печей или о развитии химической промышленности, — мы сердцем и разумом ощущаем «громадье» наших планов.

В фильме, построенном на документальном материале, авторы неизменно встречают одну почти непреодолимую трудность: невозможность документировать будущее с такой же реальностью, с какой может быть в нем представлено настоящее.

Но как же не попытаться представить зрителю это будущее, рассказывая в самом начале семилетия о том, ради чего, собственно, и составлен план!

Мультипликация, которая должна дать зрителю представление об этом, сделана доходчиво и выразительно. Стальной стержень, который мог бы сделать вполне реальной воображаемую земную ось, или голова сахара, которая выше Эльбруса, или автомобильный поезд с зерном, который мог бы три с половиной раза опоясать земной шар, — все это в традиции нашей научно-популярной литературы, все это легко воспринимается и хорошо запоминается.

Лишь в одном месте вкус явно изменяет авторам фильма. Как сообщают они, цистерна, которая могла бы вместить нефть, добытую за семилетку, была бы в восемь раз выше здания Московского государственного университета. Очень хорошо. Но в дикторском тексте этот кадр предварен вопросом:

— А какое отношение к контрольным цифрам имеет Московский университет?

Боюсь, что в такую связь ставить университет с семилеткой нельзя даже в шутку. Такая шутка не вызывает того эффекта, на который рассчитывают авторы.

А ведь во всем фильме проявлено точное чувство реакции зрителя, умение подхватить на лету мысль, возникающую у зрителя по мере развития кинорассказа.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ШАГАЙ, СЕМИЛЕТКА!»

Думаю, что именно этому «чувству зрителя» — свойству, признаваемому обязательным для театрального зрелища, но подчас забываемому при создании зрелища кинематографического, — мы обязаны тем, что на протяжении почти всего фильма мы чувствуем себя как бы участниками беседы, которую с нами ведут с экрана. Вот такой своеобразный «эффект присутствия» — большое достоинство фильма «Шагай, семилетка!»

Но именно положительное значение фильма заставляет обратить внимание на свойственный ему недостаток. Я имею в виду метраж картины. Вполне понятно стремление, говоря о семилетке, представить ее зрителю как можно полней, объемней. Нельзя ли было бы все же сделать это лаконичнее, короче?

Семь частей документального материала со множеством цифр и обобщенных данных — это, пожалуй, больше того, что может воспринять зритель, не ослабляя своего внимания.

«Шагай, семилетка!» открывает большую серию документальных кинокартин о семилетнем плане и его осуществлении. И картину вполне заслуженно можно считать удачей как по сценарному ее решению, так и по режиссерскому воплощению авторского замысла. После просмотра зритель уходит обогащенным более глубоким, более ясным пониманием задач великой семилетки.

Б. ДУНАЕВСКИЙ

Событие и люди

Фильм «В твоих руках жизнь»* прошел повсюду с успехом, его смотрят с живым интересом. Еще бы, в основу сюжета положена действительно волнующая история. О ней рассказал в свое время на страницах «Комсомольской правды» в очерке «Эхо войны» журналист А. Сахнин.

«Ровно за три недели до сороковой годовщины Октября по Кировскому району Курска разнеслась весть: у железнодорожного переезда, близ ворот гипсового завода, кто-то заложил мину и снаряд».

В дальнейшем был обнаружен целый склад боеприпасов, не потерявших своей разрушительной силы. Эти мины были оставлены фашистскими войсками, отступавшими из Курска. Через пятнадцать лет на заминированной территории выросли новые заводы, кварталы жилых домов. Взорвать этот склад — значит уничтожить жизнь на территории до тридцати квадратных километров, по которой проходит и железнодорожная магистраль Курск — Москва. А разминировать, обезвредить эти мины можно только с риском для жизни, так как время сделало свое — снаряды стали неприкасаемы... Теперь они могут взорваться от «ничего» — оболочка разложилась.

И советские воины с громадным риском для жизни обезвреживают этот очаг опасности, заставляют замолчать эхо войны.

В наших газетах можно найти множество интересных примеров мужества и благородства советских людей. Иногда драматург, взяв такой факт и изложив его в диалогической форме, полагает, что дело сделано — произведение о наших днях создано.

Но для художника жизненный факт — еще не все и даже не главное. Главным в искусстве был и остается человек, а событие — средство исследовать его характер.

Фильм «В твоих руках жизнь» — любопытное тому доказательство. Он интересен там, где факт помогает увидеть людей, и становится совсем посредственным, когда впрямую рапортует о событии, как это должен делать бесхитростный хроникальный фильм.

Да, в руках художников был яркий, благодарный материал — событие высокого драматического накала, в котором сконцентрировано то, что обычно происходит в жизни дольше и незаметнее.

Как же воплотить на экране этот подвиг? Как отточить и оттенить его грани? Какой вскрыть в нем смысл?

И тут начинаются раздумья. Этот факт так богат сам по себе, в нем такое множество граней — что же выбрать?

Ведь бывает так, что даже к незаметному, казалось бы, незначительному факту прикасается рука художника, и зрители видят за фактом громадное обобщение...

От драматургов, режиссера, актеров зависело, будут ли экранные герои вызывать такую же любовь зрителя, как их прототипы. И зависело это не только от таланта художника, но и от того, что он сочтет главным, самым важным в событии.

Что же мы видим на экране?

Сценаристы А. Сахнин и Л. Агранович, режис-

---

* Сценаристы Л. Агранович, А. Сахнин, режиссер Н. Розанцев, оператор Н. Рыжков, композитор О. Каравайчук, звукооператор Г. Эльберт, «Ленфильм», 1959.





«В ТВОИХ РУКАХ ЖИЗНЬ»

сер Н. Розанцев придали фильму характер документа. Этому подчинены все элементы фильма, его изобразительная манера, характер актерской игры, режиссерские приемы.

Что ж, само по себе это, пожалуй, и верно. Документальность, вернее стилизация под документальные съемки, думается, самый верный путь для подобного фильма. Но создание иллюзии подлинности событий на экране все же лишь средство...

А какова цель?

Проследим сначала, как авторы фильма «восстанавливают» событие.

Прежде всего заметим, что первые сцены, воспроизводящие действия отступающих фашистов, приблизительны, декоративны и сугубо условны. Очень плохо играют здесь актеры, декламационны их интонации, — и впечатления «кинодокумента» эти эпизоды не оставляют.

Малоудачно снят и первый, случайный взрыв. Лишь скупая, наполненная большим чувством игра актрисы Клары Лучко в роли жены погибшего экскаваторщика убеждает в серьезности и драматичности возникших перед нами на экране событий.

Именно игра актрисы, а не какой-либо технический трюк, создает впечатление подлинности события... Именно человеческое чувство убеждает нас в том, что на экране — не громоздкая бутафория, а боевые мины.

В дальнейшем удачно показаны сцены мирной жизни города, но невыразительными оказались потенциально наиболее драматичные сцены, о которых, казалось бы, должен мечтать режиссер.

Почему же они не разработаны в фильме так изобретательно, как того заслуживают?

Мне кажется, режиссер полагал: сообщив зрителю интересный факт, ни о чем другом заботиться не следует — ни о выразительных деталях, ни о впечатляющей композиции кадра или эпизода. «Документальность» здесь понята как простой пересказ событий. Явное заблуждение!

Чем меньше места отведено эпизодическому лицу на экране, тем ярче должен сыграть свою роль актер.

Это видно на примере мастерски изображенного артистом Л. Лариковым характера одного из жителей города. К сожалению, другие участники «городских» сцен безлики. А кто сказал, что обыкновенные люди — это люди серые? Увы, именно таковы почти все жители города на экране.

Чем меньше эпизод, тем меньше должно быть случайности в отборе исполнителей. Но такие персонажи, как железнодорожник, председатель горсовета и другие участники заседания, решающие судьбу города, лишены четких индивидуальных характеристик.

И хотя в фильме есть активное внешнее действие (перипетии разминирования)—действие внутреннее стоит на месте.

Но вот авторы вводят в фильм вставные новеллы о людях. Как оживает картина!

Первая новелла — лучшая. Это новелла о женщине, счастливую жизнь которой взорвало «эхо войны»: случайным взрывом убиты ее муж, экскаваторщик, и дочка, принесшая ему завтрак. Мать и жена, вдруг, в одну минуту, потерявшая всех близких в мирный день... Это подлинно драматичный образ, гневное обвинение войне, всем тем, кто ее породил тогда и замышляет сегодня. Клара Лучко сумела передать трагедию этой женщины. Естествен и ее возврат к жизни, когда она находит свое место и свое дело среди людей.

Другая новелла — история взаимоотношений сапера Можарова и его невесты Кати. Артисты А. Юшко и Е. Корнилова добросовестно изображают любовные недоразумения, свойственные бытовой лирической комедии, — их взаимоотношения, как принято говорить, «теплы», сами они «душевны»... но, пожалуй, это и все, что про них можно сказать.

Не чувствуется серьезной попытки глубоко всмотреться в характеры воинов, совершающих подвиг. Чтобы легче было отличить одного от другого, им «даны» разные национальности, один из них говорит стихами. Вот и вся «индивидуализация».

Один из авторов сценария, А. Сахнин, разрабатывает эту тему в третий раз. И в очерке «Эхо войны» и в повести «Поединок» (Воениздат, 1959) он поразительно мало уделяет внимания внутреннему миру своих героев, сосредоточивая все внимание на более или менее подробном изложении событий.

Правда, в повести биографиям участников разминирования уделено большее внимание. Но в фильме нет того, что можно было бы назвать анализом характеров.

Между прочим, участниками новеллы о недоразумениях любви в повести является Гурам Урушадзе и Валя, а не Можаров и Катя, как в фильме. Конечно, для таких превращений нет никаких оснований. Они лишь доказывают случайность этих персонажей, условность их характеров, необязательность этой ситуации.

Поверхностны, мелодраматичны и введенные авторами фильма эпизоды из жизни семьи капитана Дудина.

В руках минеров была жизнь тысяч людей. И они оказались достойными своей миссии. В руках авторов фильма была жизнь созданных ими персонажей; но они не сумели заставить героев жить на экране.

Конечно, прекрасны и увлекательны сцены, рисующие подвиг советских воинов, но это потому, что сам подвиг прекрасен. Конечно, вызывает слезы радости чествование героев жителями города — эти слезы заслужили минеры, а не артисты в их костюмах.

Жаль, что превосходные жизненные факты часто не становятся столь же значительными фактами искусства. Зависит это от меры проницательности и мастерства художников.

Н. КЛАДО

Олдридж или не Олдридж?

Представьте, читатель, что вы — режиссер, и вам предложили экранизировать рассказ Джеймса Олдриджа «Последний дюйм», известный миллионам наших читателей по публикации в журнале «Огонек». Что вы почувствуете в первый момент? Наверное, радость. Интереснейший по идее и теме материал, острый кинематографический сюжет, возможность эффектных съемок...

А теперь давайте поразмыслим внимательно. Так ли «кинематографичен» рассказ, как это кажется на первый взгляд? Основное его действие происходит в двух местах. На берегу Акульей бухты юный Дэви с трудом тащит к самолету отца, искалеченного в схватке с акулами. В кабине самолета он, десятилетний мальчик, пытается управлять сложной машиной, старается доставить раненого домой. Это интересно? Да, интересно читать, следя за подробностями поведения героев, волнуясь за них, думая: «дотащит ли, довезет ли?..»

Но ведь на экране то, о чем мы читаем, приобретает конкретный зрительный образ. Фильм длится полтора часа. Полтора часа смотреть, как «дотаскивают» и «довозят» — не слишком ли это утомительно, не ослабнет ли внимание? Чем же зрительно заполнить это время?

Это только одна, чисто внешняя трудность. Далее—в рассказе речь идет о тяжело искалеченном человеке. Умный и тактичный писатель Олдридж не останавливает нашего внимания на его ранах. Но на экране-то мы должны будем показать это!

Наконец, главная тема рассказа—зарождающаяся дружба между ранее отчужденными отцом и сыном. Как воплотить это опять-таки в зрительных образах, интересно и тонко рассказать языком кино?

Трудностей немало...

Но такой фильм сделан. Молодые режиссеры Т. Вульфович и Н. Курихин взялись за тяжелую задачу и, забегая вперед, скажем прямо—успешно ее решили.

Внимательный читатель сразу заметит, что по сравнению с рассказом в фильме появилось новое. Это—обрамляющие сцены в кафе, это—кинооператор Джиффорд, передающий Бену свою работу, это—потерянная Беном кинокамера, за которой приходится спускаться вторично, и многое другое. Но главное—изменилась тема фильма, вернее—к ней прибавились новые, едва намеченные в рассказе.

Рассказ Олдриджа построен на взаимоотношениях отца и сына. В фильме появилась еще и тема борьбы Бена за жизнь, за существование. Она выросла из упоминания Олдриджа о возрасте героя, о том, что он не надеется получить работу в Канаде. Но в рассказе Бен еще может позволить жене «прилично жить в Кембридже», у него хватает на содержание «его самого, мальчика, француженки из Сирии, которая присматривала за ребенком, и маленькой квартирки в Каире», и только подтекстом проходят тревожные размышления Бена о будущем. В фильме же Бен таков, что мы уже не можем представить себе ни обеспеченной жены, ни квартирки в Каире, ни тем более француженки. Он—бедняк. Отправляясь в Акулью бухту, он хватается за свой последний шанс. И тут возникает мотив горького индивидуализма Бена, тоже только намеченный в рассказе. «Какое мне дело до всех до вас и вам до меня?» Этот припев песни преследует Бена от начала до конца фильма.

Правомерны ли такие изменения при экранизации вообще? Вероятно, да. Экранизация—не копия. Одни авторские мысли, одни сюжетные линии развиваются, другие—уходят.

Вот почему «Последний дюйм» оказался фильмом об одиночестве. О знобящем, жутком одиночестве человека в пустыне. И не в реальной песчаной пустыне, а в той пустыне, что называется «западной цивилизацией».

Авторы фильма выделяют, подчеркивают эту мысль. И в то же время пытаются спорить с ней. Однако спора не вышло. Есть в фильме знаменательное «состязание песен». Со зловещей песней, сопровождающей Бена, по замыслу авторов, спорит песенка Дэви о маленьком тюлене, которому помогли тюлени. Но что получилось не в песне, а в жизни? Кто пришел на помощь Бену? Только собственный сын. Где же они, «остальные тюлени»? Одинок Бен, одиноким будет Дэви, если он не встанет на путь борьбы.

Правдив ли такой Бен, каким он показан в картине? На наш взгляд—да. Индивидуализм Бена не его вина—его беда. О социальном и духовном одиночестве такого человека, как Бен, нужно писать и говорить. Смешно было бы упрекать авторов в том, что фильм—«мрачный». Он мрачен, как мрачна сама капиталистическая действительность. Именно эта «мрачность» характерна для того образа жизни, который делает хорошего человека одиноким и озлобленным волком.

Фильм сделан по-настоящему профессионально и изобретательно. Хороша режиссерская работа вообще, и особенно—с чудесным юным актером Славой Муратовым. Прекрасны пейзажные съемки. Сидя в зале, мы почти физически ощущаем жару пустыни, пустоту и глушь неведомого людям угла земли. Даже море, обычно любимое всеми, доброе море режиссер и оператор заставили служить своему замыслу. То море, что мы впервые видим глазами Дэви, море страшное, равнодушно-враждебное, грозящее человеку бедой...

Конечно, на экране—настоящий Олдридж!

В конце рецензии принято упомянуть и о неудачах. В данном случае можно сказать о затянутости, о потере темпа в начале картины. О том, что начальная сцена в кафе просто слаба: по оформлению, подбору типажей и режиссерской работе она напоминает примитивный ученический этюд. О картонном «злодее» Джиффорде. О плохо задуманных и плохо исполненных «мечтах» и «видениях».

Но стоит ли оценивать фильм по образцу бухгалтерских книг, где одинаково скучно и дотошно описываются «актив» и «пассив»?

И не лучше ли прежде всего поздравить молодых кинематографистов с интересной, талантливой работой?

В. ВИКТОРОВ

Ираклий Андроников рассказывает...

Когда мы читаем обычный детективный роман, то какое бы состояние ни получил герой в результате запутанных происшествий, мы сами от этого не имеем никакой прибыли. Уже Теккерей в романе «Ньюкомы» говорит, что ни золото, которым осыпает автор своих героев, ни палочные удары, которыми он наказывает злодеев,—все это не имеет реальной цены. Но когда предметом тайны является истина, то мы оказываемся заинтересованными наследниками и получаем наследство в самом деле.

Я приведу пример. Профессор Ленинградского университета Б. Казанский написал две книги. Одна называется «Приключения слов», другая—«Разгаданная надпись». Первая посвящена истории возникновения слов, вторая рассказывает о том, как ученые расшифровали египетские иероглифы, и говорит, как вообще происходят процессы разгадывания иноязычной надписи, способ начертания которой утрачен.

Эти две замечательные книги мало рецензировались, хотя несколько раз переиздавались и имели успех у читателя. Книги Казанского, которым скоро будет двадцать пять лет, по-моему, являются прародителем нового жанра—советского «научного детектива».

Другой пример—книга С. Смирнова о героях Брестской крепости. Мы шаг за шагом, вместе с автором, следим за тем, как разгадывается история сопротивления: героический бой распадается на понятные нам подвиги, и эти подвиги объясняют нам душу советского человека.

Этот высокий жанр документален не потому, что люди боятся выдумать, а потому, что действительность, показанная и постигнутая в своей полноте, прекрасна.

●

Литературовед и выдающийся мим Ираклий Андроников вместе со сценаристом Сергеем Владимирским и режиссером Михаилом Шапиро создал ленту «Загадка Н. Ф. И.». Эта лента состоит из трех эпизодов, из которых первые два представляют собой показ процесса работы литературоведа.

Начнем с заглавной новеллы, которая в ленте занимает второе место.

Существуют стихи Лермонтова, которые посвящены Н. Ф. И. Было предположение, что эта Н. Ф. И.—дочь драматурга Иванова.

В «Загадке Н. Ф. И.» Андроников показал пример литературных поисков, так сказать, в чистом виде.

Работа Андроникова художественно глубоко оригинальна: он воссоздал эпизод биографии Лермонтова по его стихам и обнаруживает за стихами драму поэта.

Как создатель нового исполнительского жанра, как актер Ираклий Андроников—явление необычное. Он открывает новые горизонты в кино и в телевидении.

Он не только возбуждает интерес у зрителя, но и делает его участником литературных поисков. Я думаю, что после просмотра этой ленты многие зрители будут с еще большим интересом относиться к литературоведению, к литературным документам, к старым книгам, лучше поймут их ценность.

Литературоведческие поиски Ираклия Андроникова дали важные результаты: сопоставляя тексты, он установил, что Н. Ф. Ивановой посвящены не 3—4 стихотворения, как думали раньше, а целый цикл лермонтовских стихов—всего 30. Он создал «попутно» биографию женщины, которую любил неудачной любовью Лермонтов, и ее мужа—людей, характерных для своей среды. Многое объясняет нам в психологии поэта эта высокая и гордая любовь, которая не могла быть счастливой. Прекрасно использовал И. Андроников беглые упоминания в документах, которые до него были хорошо известны, но плохо прочитаны.

Наконец, поиски Андроникова приводят нас к новым находкам—к альбому, в котором записаны, правда, не лермонтовской рукой, неведомые нам стихотворения Лермонтова. Зритель обогащается этими стихами, превосходно прочитанными Андрониковым.

Это лучшее, что есть в ленте.

Она сюжетна в высоком смысле этого слова—зрителю становятся близкими высокие переживания Лермонтова. В то же время лента весела, шутлива, в ней показаны разные люди и показаны сложно.

Это очень интересное, точно построенное кинопроизведение. В его создании принял участие оригинальный кинодраматург Сергей Владимирский, который до этого показал нам много лет тому назад прекрасную новаторскую ленту о рукописях А. С. Пушкина, разобрав с С. М. Бонди историю создания произведения.

С моей точки зрения, несколько слабее в актерском исполнении первая новелла—«Подпись под рисунком». Ее содержание—документация лермонтовских рисунков, поиски тех мест и тех руин, с которых сделаны зарисовки. Поиски эти удачны.

Выясняется, что в основе тех вещей Лермонтова, которые мы считали чисто романтическими, а иногда имеющими лишь литературные источники, лежит народное предание и исторический памятник.

В первой новелле хорошо сняты несколько грузинских колхозников, искренне заинтересованных в литературном поиске, но в отношении раскрытия литературоведческой работы Андроникова и показа его актерского искусства эта часть фильма менее наполнена, чем вторая.

Третья часть ленты представляет собой рассказ сторожа могилы Лермонтова. В ней есть прекрасные удачи «двойного» показа, когда крестьянин, которого играет Ираклий Андроников, в свою очередь создает образ бабушки Лермонтова. Это двойное пере-

воплощение—не актерский трюк, а лирическое углубление темы.

Произведение Ираклия Андроникова, Сергея Владимирского и Михаила Шапиро—несомненная удача, и удача кинематографическая.

Зритель смотрит его с напряженным интересом, и после сеанса он оказывается духовно обогащенным.

Но у ленты есть и другое значение. Она представляет собой новое явление в телевидении.

Когда-то Владимир Маяковский написал статью под названием «Расширение словесной базы». В этой статье говорилось о значении звучащего слова в поэзии: «Революция не аннулировала ни одного своего завоевания. Она увеличила силу завоевания материальными и техническими силами. Книга не уничтожит трибуны. Книга уже уничтожила в свое время рукопись. Рукопись—только начало книги. Трибуну, эстраду—продолжит, расширит радио. Радио—вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэзии. Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру».

На Западе не все это понимают. Мы слышим крик отчаяния, что телевидение убивает книгу, что люди разучиваются читать. Мы думаем, что разучиваются читать они не потому, что смотрят телевизионные передачи, а] потому, что многие из них живут плохо, им просто не до книги.

Телевизор не только не соперник книги—это новый способ связи людей, новый способ фиксации слова.

Звучащее слово—жизненней и могущественней книжного. В хорошем исполнении фраза писателя становится не беднее, а богаче.

Для пропаганды этого богатства нужна большая изобретательность.

Ею отличается Ираклий Андроников. Стоит зафиксировать на пленке все его лучшие рассказы. Сделать это, в сущности, легко.

Еще важнее понять принципиальное значение той ленты, которую мы смотрели. В ней мы находим художественно построенную речь. Она интересует зрителя, который смотрит и слушает неотрывно и узнает новое. Перед нами—возникновение нового этапа телевизионного искусства. Роль так называемого диктора меняется, углубляется. Обо всем этом мечтали Яхонтов и Маяковский. Об этом должны были бы подумать художники нового, будущего искусства,искусства телевидения.

То, что сделал Ираклий Андроников, — разбег перед большим полетом. Телевидение не должно копировать театр, не должно копировать кино. Оно не просто радио с изображением. В нем заключена возможность нового расширения «словесной базы», расширения художественного мышления.

В. ШКЛОВСКИЙ

От редакции:

Редакция присоединяется к мнению автора статьи, что необходимо зафиксировать на пленке все лучшие устные рассказы И. Андроникова. Надеемся, Центральная студия телевидения осуществит это пожелание литературной и кинематографической общественности.

Маршрут в мечту

Болонья. Обычное утро итальянского города. По рельсам, вертко поворачиваясь на закруглениях, неторопливо бежит небольшой трамвайный вагон без прицепа. На передней площадке, положив пухлые руки на рукоятки управления и тормоза, насвистывая веселый, словно подпрыгивающий мотив, которым полны перекрестки и улицы, флегматично глядя вперед на тысячу раз изъезженный путь, стоит тучный немолодой вагоновожатый. Расторопный шумный кондуктор отрывает билеты... На задней площадке обнаружена беленькая собачка. «Чья собака?»! Никто из пассажиров не признается. Вожатый отправляется через вагон на помощь кондуктору, присаживается на корточки, спокойно уговаривает песика выйти. Песик спрыгнул. Вагон покатился дальше. Скромный пожилой человек склоняется над ухом вожатого: нельзя ли ехать потише, собака бежит за вагоном, она уже старая. «А, значит, она все-таки ваша?» Вздох. Он не мог идти пешком, он опоздает получить пенсию. Трамвай замедляет ход. Рядом с вагоном мчится маленькая собачка. Пассажир сошел, виноватый и благодарный. «Привет собачке!»—высовываясь, кричит ему вслед вожатый. На конечную остановку трамвай прибывает с опозданием. Контролер по прозвищу «Собачья морда» вынимает часы. Это педантичный служака, не желающий слушать никаких объяснений.

Новая неприятность: велосипедистка перерезала путь трамваю и сбита. Наш вожатый—Чезаре Мончини—снова дает объяснения. Инспектор требует наказания. Мончини переводят в кондукторы. Он возмущен: во всем виновата женщина—она не умеет ездить. Дело обошлось без увечий. Претензий она не заявляет. Очевидно, «Собачья морда» приди-

рается потому, что Чезаре Мончини за двадцать лет не проиграл ему ни одной партии в шары.

Конфликт обостряется. Мончини отстранен от работы.

Картина, которая поначалу казалась шутливой, стала трагедией. Вожатый пытается скрыть от родных увольнение, бесцельно бродит по городу. Но несчастье отражается на судьбе его дочери... Нечем платить за квартиру... Плачет жена... Теща: «Я всегда говорила». Но главное, с чем не может примириться старый трамвайщик, — он лишен права работать.

Ночная Болонья. По мокрым пустынным улицам быстро шагает Мончини, без шляпы и без пальто, в партикулярной одежде. Безлюдные темные вагоны стоят в трамвайном депо, куда он забрел по привычке.

Мончини обходит вагон. Подымается на площадку. Кладет пухлые руки на рукоятки управления. Вдыхает воздух. И трамвай, повизгивая на поворотах, неторопливо покатился по улицам спящего города.

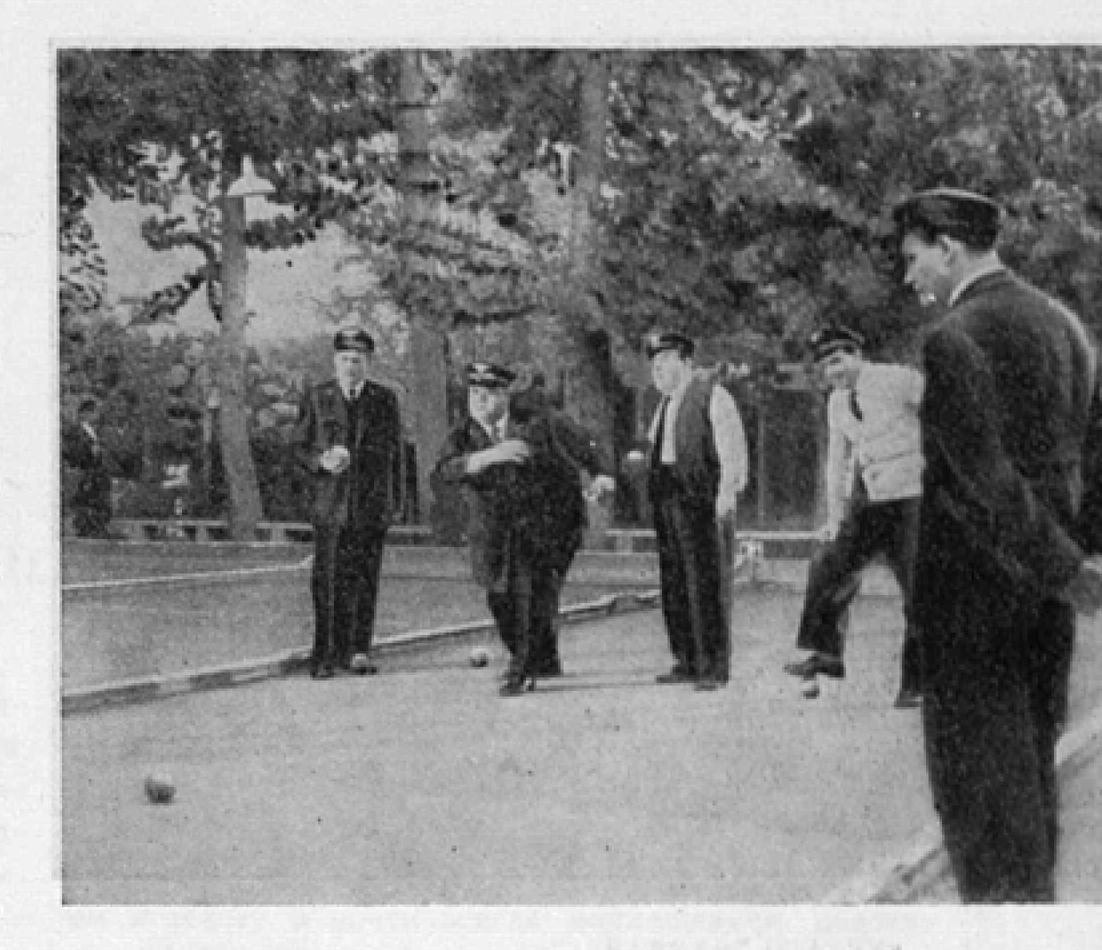
Двое запоздалых прохожих. Водитель останавливает вагон. «По какому маршруту следует этот трамвай?» «Сегодня он следует без маршрута. Садитесь. Я доставлю вас до самого дома».

К супружеской паре присоединились другие: бродяга, инвалид с аккордеоном, две проститутки. Затеваются танцы. Временами, оставляя рукоятки управления, Мончини входит в вагон, чтобы насладиться этим весельем. И, как легендарный корабль без кормчего, мчится по пустынному городу, громыхая на стыках, ярко освещенный трамвай, из которого несутся песни и взрывы смеха.

Полиция возвращает Мончини к реальности. Дальнейшая судьба его решается в зале суда. Свидетели выступают в его пользу. Он оправдан. И картина кончается тем, с чего началась: «Собачья морда» предлагает партию в шары, и вы уже знаете, что упрямый Мончини даже и сейчас не пойдет на то, чтобы проиграть контролеру ради его удовольствия.

Тому, кто не видел фильма «Украли трамвай», легче будет представить себе эту картину, зная, что героя играет Альдо Фабрици — тот самый Альдо Фабрици, который так полюбился советским зрителям по фильму «Полицейские и воры». В новой ленте Фабрици не ограничился исполнением главной роли: он участвовал в создании сценария, он же и ставил картину.

Трудно представить себе лучшее исполнение этой роли. Медленно подымающиеся тяжелые веки, добрый взгляд, торопливо-невнятная скороговорка, бурное красноречие жестов, глубокие вдохи и напускное равнодушие на лице во время бесконечных



«УКРАЛИ ТРАМВАЙ»

нотаций инспектора, вспыльчивость, скромность этого наивного и чистого человека, — все это воплощено с такой достоверностью, что кажется чертами поведения и душевного склада самого Альдо Фабрици.

Вожатый в картине «Украли трамвай» — пример того поразительного слияния, когда герой и актер неразделимы.

Как ни странно, но эта щедрость и органичность Фабрици-актера подводят порою режиссера Фабрици. Работая еще за столом, режиссер детально продумал, как с новой и неожиданной стороны раскрыть характер Мончини в живой и забавной сцене. А Фабрици-актер не посчитался на съемочной площадке с этими планами и раскрыл эту черту в другом эпизоде, предшествующем, раскрыл, вероятно, непроизвольно, бессознательно. Так, по-моему, стали лишними сцены неудавшейся попытки закусить в кафетерии, разговора Мончини с директором, второго появления в семье, объяснения с сыном. Они не вносят в картину ничего нового ни для развития сюжета, ни для углубления характера. Но даже и в этих «лишних» сценах Фабрици прекрасен.

Однако, когда пытаешься представить себе картину без «торможений», выясняется, что стремительный темп событий противопоказан ленте Фабрици, что развитие сюжета согласовано в ней с медлительным характером и медлительным сознанием героя, с этими лениво подымающимися толстыми веками, сонливой манерой слушать неприятные вещи, с безучастным видом в минуту закипающего протеста...



«УКРАЛИ ТРАМВАЙ»

Бывают в искусстве повторения, скажем, в музыке Шуберта, которые кто-то из его почитателей назвал «божественными длиннотами». Устранить, купировать их в исполнении нельзя: это не просчет великого мастера, а свойство его таланта и его отношения к миру.

А вот финал фильма (и здесь следует обратиться к сценаристу Фабрици и к тем, кто вместе с ним создал сценарий), финал слабее всего остального. И как ни жаль, но это очень обыкновенный и тривиальный конец, недостойный такого необыкновенного фильма.

Дело не в том, что болонский суд оправдывает человека, который на время «украл трамвай». Возможно, в действительности в подобном случае суд когда-нибудь и может поступить так.

Дело не в том, что уволенный за проступок вожатый принимается вновь на работу. Вероятно, и такой случай возможен.

Дело не в том, наконец, что в защиту Мончини выступает на суде тот, кто так упорно добивался его увольнения—ограниченный, злой педант, охраняющий интересы трамвайной компании.

Нет! Этот «сладкий» финал превращает в пустое недоразумение глубочайший конфликт, характерный для современного буржуазного общества. Коснувшись страшного социального зла—безработицы, он объясняет ее несходством характеров. Если верить фильму, нынешний суд в Италии только и делает, что печется об интересах похитителей частной собственности и устраивает судьбы безработных. Рассказав глубоко правдивую повесть из жизни Чезаре Мончини, который после сорока лет службы на транспорте бродит оскорбленный, униженный, лишенный не только заработка, но и места в обществе, устраненный от дела, без которого самая жизнь не имеет для него смысла, рассказав эту повесть, сценаристы ушли от правдивого продолжения, не стали касаться условий, в которых случилась трагедия, а трактовали ее как частный забавный случай и сочинили конец, пригодный только для внешнего разрешения сюжета. Это—ложный финал. А настоящий финал другой.

Фильм «Украли трамвай» кончается несколько раньше—прекрасною сценой, которую можно было бы назвать «маршрутом в мечту». Трамвай несется по ночным улицам. В нем веселятся скромные служащие, бродяга, калека, две женщины и безработный вожатый. Эта сцена—как бы краткое осуществление мечты о бескорыстном труде, рождающем между людьми добрые и справедливые отношения. Это жизнь, которой нет в итальянской действительности, но которая будет когда-то. В этой сцене намеком показано то, что составляет смысл жизни Мончини и всех честных тружеников,—жажда и радость труда, поэзия труда. Здесь художник дошел до настоящего обобщения и показал мгновение будущего.

Если отбросить слащавую концовку, «Украли трамвай»—фильм о праве человека на труд, о больших горестях рабочего человека в условиях капитализма и о счастье, которое в этом мире выпадает на его долю только в мечтах.

И хотя сценаристы не видят путей борьбы за это лучшее будущее, фильм Альдо Фабрици освещен мечтой и овеян поэзией. Это отличает его от большинства виденных нами итальянских кинокартин с их безнадежной оценкой современной итальянской действительности.

Ираклий АНДРОНИКОВ

Спор о природе киносценария

Редакция журнала «Искусство кино» совместно с секциями кинодраматургии, теории и критики Союза работников кинематографии СССР провела обсуждение статей Ан. Вартанова и С. Фрейлиха, опубликованных на страницах журнала*.

Первым слово в дискуссии взял кинодраматург С. Нагорный. Резко полемизируя с положениями Ан. Вартанова, он сделал вывод, что автор статьи третирует сценарную литературу, отказывая работе сценариста в творческой полноценности. Ан. Вартанов рассматривает специфику кино, исходя только из зрительной природы кинообраза, игнорируя другие стороны кинематографической образности. Отсюда — неправомерное противопоставление кинообраза образу литературному. Далее оратор критикует утверждение Ан. Вартанова, что слово в сценарии не носит непосредственно образного характера и может быть заменено другим, сходным по смыслу. «Попробуйте вложить в уста Чапаева «другие, сходные по смыслу» слова!.. Куда денется образ?» — говорит С. Нагорный, по мнению которого позиция Ан. Вартанова может оказаться пагубной для развития кинодраматургии.

Н. Коварский отмечает, что за много лет не создано ни одной серьезной работы по теории кинодраматургии, и поэтому приветствует самый факт постановки важного вопроса в статье Ан. Вартанова.

Но, по мнению Н. Коварского, Ан. Вартанов не ставит проблему во всей ее сложности и не дает анализа кинематографической природы сценария. Есть вопросы, без решения которых нельзя понять природу сценария. Это вопросы композиции, драматургии эпизода, строения сюжета, способов характеристики. А об этом Ан. Вартанов не сказал ни слова

Н. Коварский возразил и против мнения Ан. Вартанова, что описательная функция слова в сценарии исключает его эстетическую функцию... Киносценарий отличается от художественной прозы тем, что в нем зримый образ является дополнением к тексту и почти всегда воплощением подтекста. А Ан. Вартанов и эту черту хочет категорически игнорировать и выделить из сценария. Связи литературы и кино непросты, и нужно анализировать их во всей полноте, не делая обязательными и всеобщими выводы из практики той или иной художественной школы.

Режиссер А. Алексеев оспаривал утверждение С. Нагорного, что статья Ан. Вартанова способствует созданию антагонизма между режиссером и сценаристом. «Статья подчеркивает, что сценарий — это прежде всего произведение кинематографическое, и в этом ее ценность. Но это вовсе не означает, что сценарий не может быть явлением литературы. Сценарии Вишневского и Довженко соединяют высокую кинематографичность с несомненными литературными достоинствами». Далее А. Алексеев указал, что в последнее время кинодраматурги начали забывать о кинематографичности, которая все-таки определяет специфику сценарного творчества. Об этом и напоминает статья Ан. Вартанова.

Драматург М. Блейман подчеркнул практический смысл статьи Ан. Вартанова. «Основное требование автора статьи неоспоримо, — сценарий должен быть написан так, чтобы его можно было поставить в кино. Другое дело — теоретические положения статьи. Тут много неточностей. Статья С. Фрейлиха более верна по методике — она ставит вопрос исторически, связывая теоретические положения с развитием жанра сценария, тогда как Ан. Вартанов пытается ставить проблему догматически, нормативно. А ведь в разные исторические эпохи по-разному предстает тот или иной вид искусства. Так, литература может ори-

* Ан. Вартанов, О природе сценария, «Искусство кино», 1959, № 2; С. Фрейлих, За большую сценарную литературу, «Искусство кино», 1959, № 5.

ентироваться на изобразительное искусство, а изобразительное искусство, в свою очередь, на литературную выразительность. Так и в понятие кинематографичности вкладывается разное содержание — кинематографичность немого кино 20-х годов была иной, чем кинематографичность сегодняшнего звукового кино. В зависимости от задачи, которая стоит перед кинематографией, сценарий то становится литературой, то отказывается от литературной выразительности. Статья Вартанова выражает точку зрения, опирающуюся на определенную кинематографическую практику. Она ставит (правда, на ограниченном плацдарме) вопрос становления нового киностиля — вопрос, который несомненно будет обсуждаться на основе современной творческой практики киноискусства».

Искусствовед А. Карягин говорил о возникших в последнее время теориях, согласно которым литература ни в чем не отличается от кинематографа. «Режиссеры радуются, находя монтажные куски в произведениях прозы. При этом не учитывается то, что литературная изобразительность всегда опосредствована словом, мыслью, тогда как кино есть конкретно-чувственное искусство. Если стать на ту точку зрения, что режиссер только переводчик литературы на язык кино, зачем тогда такая профессия, как сценарист? Тогда пусть сценаристы пишут литературные произведения, а дело режиссеров — переводить их на язык кино.

Нельзя игнорировать специфику искусства. Прав М. Блейман, говоря, что сценарий должен быть прежде всего кинематографически выразителен, а не просто литературно хорош».

Драматург Н. Кладо, возражая М. Блейману и А. Карягину, указал, что «для доказательства своих мыслей Ан. Вартанов оперирует примерами из плохих сценариев... Но, когда он переходит к сценарию Довженко, он не анализирует... Нельзя основную аргументацию строить на примерах, которые не могут доказать ни вашу мысль, ни мысль противника».

Далее Н. Кладо говорил о том, что не следует переоценивать зрительную природу кино, и показал на примерах, как часто сценарии на экране оказываются менее кинематографичными, чем их литературные первоисточники.

«Необходимо совпадение творческого ви́дения сценариста и режиссера, — только тогда возникнет полноценный литературный и кинематографический образ».

Спорил с Ан. Вартановым и литератор Н. Ершов: «Литература — это прежде всего ви́дение мира. Для того чтоб принести на экран определенное ви́дение мира, писателя и приглашают работать в кино. Не будучи теоретиком, я понимаю, что у прозы есть своя специфика, у кино, по-видимому, своя. Но правильны наблюдения многих опытных людей, что кинематограф есть дитя прозы».

О том, как важно четкое разграничение понятий, говорил киновед Л. Козлов: «Нет образа «вообще», нет художественного ви́дения мира «вообще». Есть литературный, кинематографический, живописный образ; литературное, кинематографическое, живописное ви́дение. Нет и не может быть образа, одновременно и в равной степени принадлежащего двум искусствам... В литературном сценарии должно быть найдено сложное сочетание двух систем образности. Отношения между литературой и кино сложны потому, что эти искусства сопредельны и находятся в постоянном взаимодействии. Нельзя, как это делают некоторые теоретики, утверждать, что «литературное» — значит «кинематографическое», и наоборот.

Ан. Вартанов заблуждается, резко противопоставляя кинематографический и литературный образ. Но он прав, когда четко разделяет специфические особенности кино и литературы».

Л. Козлов, как и А. Карягин, подчеркнул, что Ан. Вартанов отстаивает кинематографичность сценария, во многом сейчас утраченную.

Кинодраматург А. Каплер сказал, что «статья Ан. Вартанова появилась не в безвоздушном пространстве, а в обстановке очень сложной борьбы за развитие кинематографического искусства, которое невозможно без развития кинодраматургии. Отсюда и страстность обсуждения».

А. Каплер подверг критике статью Ан. Вартанова в той части, в какой она, по мнению оратора, «отрывает кинодраматургию от литературы».

Отметив, что радио, кино, телевидение — не только новый способ распространения литературы, но и новый способ литературного творчества, А. Каплер подчеркнул: «Сценарий — новый вид литературы. Нужно анализировать его литературную природу и то, как она определяет развитие кинематографии».

Выступая в прениях, киновед Л. Погожева указала, что вопрос о специфике и природе сценария имеет длительную историю, неоднократно обсуждался на страницах отечественной и зарубежной прессы и до сих пор волнует работников кино. «Точку зрения, согласно которой сценарий принципиально отличается от литературы, в свое время отстаивал В. Пудовкин. Но есть, как мы видим, и другие точки зрения».

Л. Погожева подчеркнула, что спор на эту тему отнюдь не схоластичен: дискуссия должна дать анализ живой практики кинодраматургии и кинематографии.

Столкновение различных точек зрения на природу сценария должно стимулировать решение вопроса о профессионализме кинодраматурга и проблемах кинематографической выразительности.

Киновед И. Маневич считает, что «аргументация Ан. Вартанова взята напрокат из старых статей Эйхенбаума, Тынянова, Казанского. Эти статьи появились в 20-х годах и противопоставляли кино всем древним искусствам».

По мнению И. Маневича, литература занимает «решающее место в специфике киноискусства», и литературность является синонимом высокого качества кинодраматургии, гарантией идейной значительности и глубины киноискусства.

«Литература — это искусство создавать художественные образы средствами слова. Кинематографический образ вырастает из литературного, но специфически его использует,— говорил кинотеоретик А. Мачерет.— В этой специфичности и суть сценария. Слово сценариста, когда оно наполнено подлинно глубоким кинематографическим содержанием, становится образным и приобретает высокие литературные качества.

Ошибка Ан. Вартанова в том, что он придает характер всеобщности некоторым частностям, которые вовсе не носят нормативного характера».

Кинодраматург К. Минц отметил: «В кино творческий процесс не завершается в тот момент, когда драматург заканчивает сценарий. Режиссер продолжает и завершает работу драматурга в новом качестве, подобно тому как Станиславский, разрабатывая «Чайку», продолжал литературный процесс, начатый Чеховым. Преуменьшение роли литературного процесса было бы неверно. Нужно, наоборот, поднять эту роль и возвысить ее значение».

Кинодраматург А. Спешнев согласился с мнением, что сценарий за последние годы утратил свою кинематографичность и сценаристы иногда не видят того, что описывают.

«Однако для того чтобы описать процесс, который должен происходить на экране, его нужно точно, то есть литературно, выразить. Тут нет противоречия. Для того чтобы кинодраматургия была точной, нужно, чтобы она была литературной.

Дарование кинодраматурга — это сочетание литературного таланта с режиссерским ви́дением. Писатель полезен киноискусству только в том случае, когда его авторство, его индивидуальность не нивелированы. Писатель должен учиться кинематографу».

Далее А. Спешнев говорил о сложности художественного процесса в кино. «Это всегда соревнование индивидуальностей и, в конечном счете, это всегда компромисс. Успех фильма в решающей степени зависит от счастливого совпадения индивидуальностей сценариста и режиссера. И если согласиться с Ан. Вартановым, что слово, в частности в диалоге, может быть заменено другим, то драматург утрачивает свой авторский приоритет, он утрачивает одну из возможностей выражения своей писательской индивидуальности в кинематографе».

Искусствовед Б. Бродский выразил мнение, что «в течение последних 20—30 лет происходит сближение литературы и кино, и сближение это происходит не за счет утраты специфики кино, а за счет того, что возможности кино становятся столь же безграничными, как и возможности литературы».

Кинодраматург В. Крепс, а также Н. Ершов, Р. Буданцева и А. Алексеев подвергли критике определение Ан. Вартановым сценария как некоего «словесного сосуда», который режиссеры наполняют конкретным образным содержанием.

Режиссер М. Хуциев полемически остро поставил вопрос о единстве творческого процесса в киноискусстве. Ссылаясь на примеры из практики кино, он говорил, что чаще всего картины бывают высокопрофессиональными и драматургически крепкими тогда, когда режиссер и драматург работают совместно от начала до конца, от замысла картины до его воплощения.

«Почему отказывают режиссеру в том, что он первый соприкасается с миром? Я не могу представить себе режиссера, который сидит и ждет, что ему откроют глаза на жизнь, принесут и положат перед ним сценарий, и таким образом он соприкоснется с миром... Я знаю своих друзей — молодых режиссеров. Они тесно связаны с жизнью, у них есть свои замыслы, и они ждут их воплощения. Говорят: зачем режиссеры Алов и Наумов сами написали сценарий? Да потому, что у них есть своя творческая задача, свое художническое ви́дение жизни, и, к сожалению, они не могут найти сценариста, который ответил бы их ви́дению мира. И поэтому они пишут сами».

С. Фрейлих в заключительном слове заявил: «Некоторые говорят, что моя статья выражает точку зрения кинодраматургов, а статья Ан. Вартанова выражает точку зрения режиссеров. Это абсолютно неправильно. Это подход с узких позиций.

Не может быть разных интересов у режиссеров и сценаристов. Но, пренебрегая литературной выразительностью, кинодраматург сможет дать режиссеру не сценарий, а технический план фильма: «он вошел», «он открыл дверь»... Вряд ли это поможет созданию подлинно художественного кинопроизведения».

Ан. Вартанов подчеркнул, что своей статьей он хотел отстоять высокую профессиональную культуру сценария. Не оспаривая, что сценарий может читаться как литературное произведение, Ан. Вартанов повторил то бесспорное положение, что сценарий создается прежде всего для съемок фильма. «Сценарий — результат мышления не литературного, а кинематографического. И природа кинематографического образа — природа пластическая. Этого не понимают те, кто отождествляет кино и литературу».

В выступлениях, из которых мы приводим лишь краткие выдержки, характеризующие позиции участников дискуссии, был затронут также ряд других вопросов теории и практики кинодраматургии, приводились и анализировались многочисленные примеры из произведений классиков киноискусства и современных кинодраматургов.

Все участники обсуждения сошлись на том, что дискуссия вокруг статей о природе киносценария оказалась интересной и плодотворной, что этот спор, как выразился один из ораторов, «нарушил академическую безмятежность» в нашем киноведении.

Опубликованные в журнале статьи Ан. Вартанова (№ 2) и его оппонентов С. Фрейлиха (№ 5), Л. Жежеленко (№ 7), М. Блеймана (№ 7), а также необычайно страстное обсуждение вопросов, затронутых в этих статьях, все это несомненно дало толчок к дальнейшему изучению назревших проблем теории кинодраматургии.

Не подводя окончательных итогов дискуссии, которая еще будет продолжаться, мы хотим остановиться лишь на некоторых линиях спора, вызванного полемически заостренной статьей Ан. Вартанова.

Не подлежит сомнению, что художественно полноценный сценарий, будучи произведением киноискусства, одновременно является и произведением литературы.

Форма литературного сценария, сложившаяся в творческой практике советских кинодраматургов (и почти неизвестная в киноискусстве Запада), полностью утвердила свое право на существование.

Появление этого нового вида художественной литературы, имеющего свой круг читателей и представляющего основу развития киноискусства, взаимосвязано с приходом в нашу кинематографию ряда видных писателей, с творческим ростом наиболее даровитых кинодраматургов-профессионалов.

Достаточно вспомнить талантливые сценарии А. Довженко и Вс. Вишневского, лучшие работы Е. Габриловича, М. Смирновой, А. Каплера и многих других советских мастеров кинодраматургии, чтобы убедиться, что они являются художественно значительными творениями киноискусства и в то же время яркими произведениями литературы.

Само собой разумеется, что речь идет о литературе особого рода, всем своим образным строем, всей системой своих выразительных средств рассчитанной на кинематографическое воспроизведение, подобно тому как театральная пьеса рассчитана на создание спектакля. Было бы опрометчиво ставить знак равенства между художественной прозой и кинодраматургией, как это склонны делать некоторые теоретики и практики кино. Неверно игнорировать специфические особенности, задачи и возможности кинодраматургии, как молодого, но самостоятельного вида литературы. Это может привести лишь к обеднению нашего киноискусства, к уменьшению силы его идейно-художественного воздействия на миллионные массы зрителей.

Можно надеяться, что постоянные творческие поиски наших кинодраматургов, а также широчайший приток писательских сил в кино, горячее стремление писателей, впервые приходящих в киностудии, овладеть палитрой художественных средств экранного искусства и шире использовать его безграничные возможности, приведут к быстрому расцвету советской кинодраматургии как важнейшей составной части киноискусства и, одновременно, особого вида литературы.

Но для этого надо не отмахиваться от острых проблем теории и практики кинодраматургии, а, наоборот, смело выдвигать эти проблемы, изучать их, ставить на коллективное обсуждение.

Нигилистическое, пренебрежительное отношение к кинодраматургии, свойственное части работников наших студий («писатель что-нибудь напишет, а режиссер как-нибудь поставит»), приводит к плачевным результатам, к появлению фильмов, где подчас даже важная и волнующая тема оказывается разрешенной неумело, беспомощно, ремесленно.

Ан. Вартанов бесспорно прав в одном (и в этом основной пафос его статьи), — что литературное произведение не может именоваться сценарием, если вся система его художественных выразительных средств не является кинематографической по своей сущности.

В полемическом пылу он уделяет чрезмерное внимание частностям—например, возможности кинематографического воспроизведения пейзажей или деталей, описанных в цитируемых им сценариях. Гораздо важнее другое: умение сценариста именно средствами кино раскрыть человеческий характер в его движении, в интересном и остром развитии сюжета, создать кинематографический образ человека и времени. Суть не в том, чтобы каждая фраза сценария буквально переводилась на язык экрана. Дело в том, чтобы весь сценарий был понастоящему кинематографичен в самом широком и полном значении слова.

Этот тезис, на первый взгляд кажущийся трюизмом, приходится повторять не только потому, что его оспаривают некоторые «теоретики» (так, в ходе дискуссии один из ораторов утверждал, что сценарий — лишь «документ для киностудии», а картину можно отлично снимать по роману, рассказу или театральной пьесе), но и главным образом потому, что его забвение остро сказывается в художественной практике.

Многие и многие сценарии, принятые за последнее время киностудиями, страдают дурной литературщиной (имеющей мало общего с подлинной литературой): потоком пышных словес в них лишь маскируется отсутствие или бедность кинематографической формы. Во многих случаях такие сценарии приходится переводить на язык кинодраматургии подобно тому, как экранизируется роман или рассказ. Но это еще полбеды. В других случаях мнимый сценарий передается режиссеру, и тот уже во время постановки начинает искать решения, которые обязан был найти кинодраматург. Это приводит к огромным материальным, а главное, художественным потерям.

Нельзя согласиться с Ан. Вартановым в его стремлении резко разграничить кинодраматургию и литературу, в его явно неверной оценке слова в кино, в его трактовке сценария, как некоего «сосуда» кинематографической образности. Однако призыв молодого киноведа, чтобы сценарий стал полноценным **произведением киноискусства**, несомненно должен быть поддержан.

Статьи, опубликованные в ряде номеров нашего журнала, и двухдневная дискуссия о природе киносценария (изложенная нами лишь в самых общих чертах) — только начало серьезного разговора на эту важную тему. Необходимо, чтобы сектор кино Института истории искусств, кафедра кинодраматургии ВГИКа, секция кинодраматургов Союза работников кинематографии двинули вперед разработку основных проблем теории кинодраматургии, опираясь на богатейший творческий опыт, накопленный современным киноискусством.

Совершенно ясно, что изучение этих теоретических проблем не является самоцелью. Его первая и главная задача — помочь художественной практике. Его цель состоит в том, чтобы советская кинодраматургия добилась еще больших успехов в творческом освоении новых тем, выдвигаемых жизнью народа, чтобы в новых сценариях нашли достойное воплощение мысли, чувства, характеры героев нашего времени.

ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС И КИНОИСКУССТВО

В сентябрьском номере нашего журнала был опубликован ряд статей видных деятелей науки и кинематографии, которые поделились своими мыслями, пожеланиями и предложениями об использовании кино в качестве одного из важных орудий ускорения технического прогресса.

Академик АН Азербайджанской ССР М. М. Алиев, член-корреспондент АН СССР Е. Е. Федоров и член-корреспондент АН СССР В. В. Тихомиров продолжают на страницах журнала разговор на эту важную тему. Режиссер научного кино Б. Альтшулер в своей статье (которая печатается нами в порядке обсуждения) высказывает ряд соображений о том, каким должен быть технический фильм.

Когда речь идет о пропаганде передового технического опыта, нельзя забывать о новых огромных возможностях, которые открываются в этой области при бурном росте нашей любительской кинематографии. Оживленные отклики вызвало напечатанное в журнале «Искусство кино» (№ 7) письмо Ф. Рековского «Кто должен об этом позаботиться?» Тов. Рековский справедливо указывает, что ценные технические фильмы, создаваемые самодеятельными киностудиями и кинолабораториями при заводах и научных институтах, не должны лежать мертвым грузом, что надо сделать эти картины всенародным достоянием.

Мы помещаем полученные редакцией письма от Московского городского отделения Общества по распространению политических и научных знаний РСФСР, Дома научно-технической пропаганды имени Ф. Дзержинского и Московского общества кинолюбителей. В них выдвигается ряд предложений, осуществление которых поможет лучше использовать технические фильмы кинолюбителей.

Редакция ждет ответа на письмо тов. Ф. Рековского от Центрального совета научно-технических обществ, которые должны сыграть немаловажную роль в активизации самодеятельного кино как средства технической пропаганды.

Статьи и письма, поступающие в редакцию, свидетельствуют о том, что советские кинематографисты, как и весь наш народ, считают своим важнейшим, кровным делом осуществление решений июньского Пленума Центрального Комитета КПСС. Не подлежит сомнению, что кино может быть эффективно использовано как один из рычагов развития техники нашей индустрии, строительства, сельского хозяйства.

Вместе с тем решения июньского Пленума послужили мощным стимулом к ускорению технического прогресса самой кинематографии.

Они обязывают киноработников, в частности, глубоко продумать пути совершенствования технологии производства фильмов, энергично взяться за подтягивание тех участков техники, которые не отвечают современным требованиям и тормозят развитие кино как искусства.

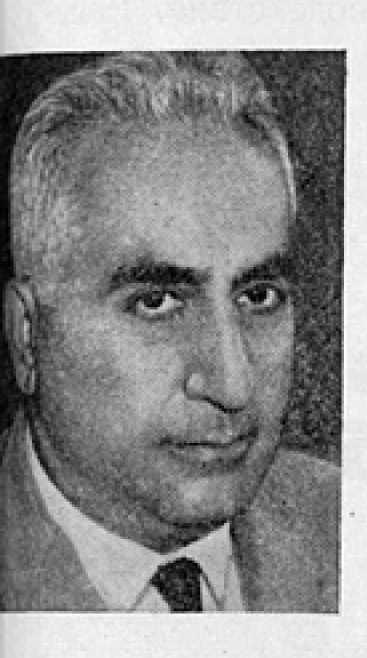
Этим назревшим вопросам посвящена в основной своей части статья директора Куйбышевской студии кинохроники К. Шестакова «Пусть звучит живое слово!»

В ближайших номерах журнала мы продолжим обсуждение вопросов, затронутых в этих статьях, письмах и заметках.

М. Алиев

Академик Академии наук Азербайджанской ССР

Подумайте об этом, друзья!



Пускай не обижаются на меня славные работники нашего кино, я должен их упрекнуть: нефтяники, к числу которых я принадлежу, относятся к кино с большей заинтересованностью, чем кинематографисты к деятельности инженеров и рабочих нашей профессии. Есть специальности, которым в кино везет. Например, летчики или шоферы—герои каждого третьего фильма. А где же художественные кинопроизведения о людях, добывающих топливо для самолетов и автомобилей, о поэзии их нелегкого, самоотверженного труда? Таких картин, к сожалению, крайне мало. Почему? Пусть читатели и редакция журнала «Искусство кино» попросят ответа на этот вопрос у кинодраматургов и режиссеров.

Я же попробую рассказать об удачах и трудностях, которые встречают геологи, используя кино в исследовательской работе.

Многим известно, что кинопленка позволяет проследить процессы образования напряжений и трещин в горных породах при воздействии механических усилий. Не вызывает особых трудностей и отлично помогает кино во время стендовых испытаний. Кусок породы деформируется, а киноаппарат со скрупулезной точностью воспроизводит мельчайшие изменения. Точно так же поступают тектонофизики: экспериментальным путем, на модели, воспроизводят геологические процессы и фиксируют их на пленке.

Но это только вступление, так сказать, начальная школа применения кино в нашей работе. А мы хотим получить хотя бы среднее образование. Ведь нефть находится глубоко под землей. Именно там, а не в лаборатории нужен зоркий киноглаз. Наши усилия направлены сейчас на отыскание способов использования кино в глубине планеты. Своими мыслями и планами моих коллег—сотрудников Института геологии и разработки горючих ископаемых Академии наук СССР,—а также нашими сомнениями, я хотел бы поделиться с деятелями кино.

Современная наука дала нам мощные средства для поисков полезных ископаемых. Все шире применяются геохимические, радиометрические и другие методы. С поверхности «прощупывается» структура пород глубоко под землей. Количество случайных, «сухих» скважин становится все меньше. Новая техника позволяет «вынимать» на поверхность до 70% нефти, тогда как раньше удавалось получить не больше 50%.

Сейчас особенно важно наблюдать процессы, происходящие под землей, без участия человека. И, конечно, приходит мысль о кинокамере, опущенной в скважину.

Наши ученые занимаются сейчас изучением гидравлического разрыва пласта. В нефтяную скважину вводят воду или глинистый раствор. Давление увеличивается сразу, импульсом. Этим облегчается продвижение нефти к забою. От толчка возникают трещины. Процесс этот довольно сложен, механизм разрыва пока не выяснен. Доктор технических наук Г. И. Баренблатт намеревается использовать для его изучения кинокамеру.

Осуществить это не просто. Размеры трубы в скважине 6—10 дюймов,—камера должна быть очень маленькой. Температура на глубине достигает 100 градусов, а давление на расстоянии тысячи метров от поверхности составляет 100 атмосфер. Но это еще не все... Даже если в камеру подается чистая вода, а не грязевой раствор, понятие «чистая»—весьма относительно. Как снимать в такой кромешной тьме? А между тем первые опыты, судя по зарубежным журналам, проводились. Мы ждем действенной помощи от киноинженеров.

Нам очень важно изучить процессы миграции нефти. Как передвигается она в горных породах—каплями по пористым слоям или пластами? Как идет нефть по самой сква-

жине? Тут нужна замедленная, очень замедленная съемка под землей с помощью надежной киноаппаратуры.

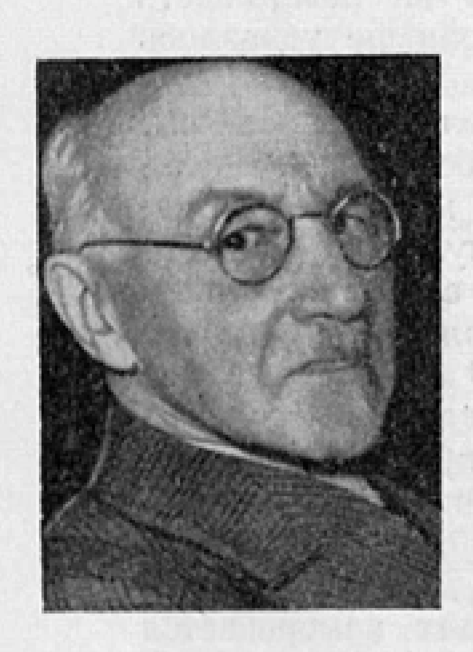
Большие возможности сулит применение кинокамеры для изучения турбинного бурения. Снять работу бура в движении и выяснить природу многих пока неясных явлений — значит усовершенствовать технику и увеличить количество нефти, добываемой для страны.

Особая сфера применения кино в геологии — изучение вулканической деятельности. В Туркмении, например, имеется источник, из которого периодически, через каждые 12 часов, по 10 минут выбрасывается горячая вода с примесью нефти. Это не единственный случай. Раскрытие тайны подобных явлений, детальное изучение их в движении помогут нам с помощью современной техники использовать вулканические силы для блага людей. И в этом тоже нужно ваше содействие, товарищи кинематографисты!

Е. Федоров

Член-корреспондент Академии наук СССР

Тайны климата? Скоро их не будет...



Достижения науки и техники сместили все наши представления о возможностях человека. Когда-то беспомощный перед силами природы, человек становится ее хозяином. Искусственным планетам и превращениям веществ мы уже не удивляемся. Но на нашей планете есть еще не обузданные силы природы.

Пятьдесят лет своей жизни я посвятил климатологии. Хороший климат — это здоровые люди, обильные урожаи, более легкие конструкции сооружений. Хороший климат — это бодрость духа и отличное настроение.

Мы еще не научились кардинально изменять климат. Сейчас мы только занимаем исходные позиции в этой области и скоро начнем наступление. В этом наступлении одним из передовых отрядов должны быть люди, вооруженные кинокамерами.

У нас грозные противники — суховеи, самумы, смерчи. Есть и менее опасные. Одних врагов нужно уничтожить, других «перевоспитать».

В наше время математика и физика входят во многие науки. Точной наукой должна стать и климатология. Как часто мы укоряем органы прогнозов погоды за всяческие ошибки! С применением новой техники оплошностей будет все меньше. Мы уже используем счетно-решающие устройства для обработки данных, полученных с метеорологических станций. Уже много таких станций, работающих автоматически, без людей. Они установлены в самых недоступных районах. Не нужно ли попробовать использовать в таких районах станции с киноаппаратурой? В наиболее интересные для синоптиков или географов моменты такие станции будут производить съемку. А через определенные промежутки времени кассеты с пленкой можно было бы вынимать.

Ученые сейчас уничтожают тучи или заставляют выпадать дожди, но пока это капля в море. Пожалуй, главное, что необходимо теперь для развития науки о погоде, — это обильное количество информации. Погоду не поменяешь только «внизу». Мы получаем ее из верхних слоев. Геофизические ракеты, искусственные спутники, шары-зонды и другие средства изучения земной атмосферы все шире используются учеными. И везде наравне с другими приборами действует кинокамера. С помощью кино мы сопоставляем процессы, происходящие на разных высотах, в разных широтах, и можем составить представление об определенной их взаимозависимости. Разумеется, нужно неустанно работать над совершенствованием такой аппаратуры, чтобы она была неприхотливой и точной.

Деятельность климатологов и синоптиков нелегко показать в научно-популярном кино. Но многие моменты их работы можно воспроизвести так, что фильм окажется поистине захватывающим.

Однако есть другие, на первый взгляд неэффектные, но тоже глубоко актуальные темы. Например, климатолог доктор географических наук Л. А. Чубуков много лет работает в тесном контакте с медиками и добился интересных результатов. Новые достижения климатологии, перспективы технического прогресса в этой области и здоровье человека, борьба с болезнями, проблема долголетия— разве это не увлекательнейший комплекс проблем? Расскажите об этом с экрана!

В. Тихомиров

Член-корреспондент Академии наук СССР

Автоматика нужна повсюду



Кино наших дней нельзя представить себе без последних достижений науки и техники. Все теснее становится связь между кинематографом и телевидением (я имею в виду, в частности, возможность записи изображения, как и звука, на магнитную пленку). Однако автоматика, которая проникает во все поры нашей жизни, в кино пока не в почете.

Начнем с того, что сразу бросается в глаза. Одной из массовых стала у нас профессия киномеханика. Работа нелегкая и, прямо скажем, не очень творческая. Не пора ли подумать о том, как (хотя бы не в самом близком будущем) освободить человека от участия в демонстрации фильма? Автоматическое устройство должно быть несложным, но безотказным. Придется предусмотреть возможность самоустранения неполадок, например обрыва пленки. После внедрения новой аппаратуры прокатные организации смогут выдавать фильмы в больших кассетах, из которых очередная серия будет поступать в передающий автомат. Можно возразить, что за подобными установками тоже нужен контроль. Безусловно! Но один человек сумеет периодически проверять много автоматов.

А не кажется ли инженерам, работающим в кино, что надо уже сейчас возможно быстрее добиться улучшений в конструкциях новой киноаппаратуры? Я думаю, есть еще гигантский запас возможностей для улучшения стереофонического эффекта, для четкой синхронизации работы аппаратов в панорамном кино. Словом, зрителя не должны отвлекать как досадные недоделки, так и любование техническими «трюками». Техническая мощь кино никогда не подавит киноискусства, а наоборот, поможет ему развиться, чтобы сильнее впечатлять зрителя. И здесь без автоматики не обойтись...

Будущее советской кинотехники за радиоэлектроникой и автоматикой. В кино нужно шире применять полупроводниковые усилители. Сейчас уже ясно, как выгодны полупроводники в телевизорах. Вместо телевизора, потребляющего 70 ватт, можно выпускать телевизоры, потребность которых в электроэнергии составит всего 7 ватт. В масштабе нашей страны это позволит освободить для других нужд целые электростанции. Нужно еще учесть, что во много раз увеличивается срок службы аппаратуры и надежность работы. Какую же экономию сулит подобная реконструкция кино?!

Мне хотелось поделиться этими мыслями о путях технического прогресса в кино раньше, чем я коснусь другой стороны вопроса о кино и современной автоматике: использования кинокамеры в нашей исследовательской работе.

Процессы, происходящие в электронной аппаратуре, средствами кино не уловишь. Следим мы за работой автоматических

устройств опять-таки с помощью электронных приборов. «Увидеть» в действии эти процессы нельзя. И все же кино хорошо помогает нам.

На прокатном стане изготовляется листовая сталь. Скорость колоссальная, а лист вдобавок разрезается на ходу. Качество готового стального листа можно проверять только на последнем этапе, когда лист остановится. Вдруг появляется брак. В каком узле длинного процесса «загвоздка»? Мы можем только догадываться, проверить работу этого узла нельзя без скоростной киносъемки. Вы спросите, при чем здесь радиоэлектроника? Дело в том, что стан этот автоматический. Командуют им электронные приборы. Киносъемка позволяет нам изучить работу плохо действующего узла. Причины же брака—в неточной регулировке определенного участка автоматического устройства. Так, кино от следствия приведет нас к причине, которую мы легко устраним.

Автоматика—наука темпераментная. В ближайшее время многие технологические процессы, освобождающие человека от физического труда, значительно убыстрятся. И кино будет все нужнее создателям автоматов.

Раньше я сказал о том, что кино неспособно «увидеть» действие непосредственно самих радиоэлектронных устройств. Но на киноэкране наблюдать такие процессы можно. Это не парадокс: в фильме мы можем увидеть и «ожившую» схему и увлекательную мультипликацию о сложнейшей электронной теории.

Огромный круг тем, которые нужно всесторонне раскрыть в кино,—автоматика в применении к промышленности и транспорту. Режиссерам таких фильмов хочется пожелать, чтобы они четче разграничивали три момента (я имею в виду не композицию фильма, а существо темы):

а) процесс, который ждет автоматизации (машина, химическое производство и т. д.);

б) средства автоматизации;

в) пути применения автоматики и его результаты.

Конечно, рассказать об этом с экрана надо по возможности в живой, доходчивой форме...

Б. Альтшулер

Фильм должен увлекать!



Развитие индустрии в нашей стране, и в частности прогресс механизации и автоматизации производства, имеют решающее значение для строительства коммунизма. На это неоднократно указывала партия. Этому вопросу посвящены также решения июньского Пленума ЦК КПСС.

Советская научно-популярная кинематография стремится содействовать пропаганде технических знаний и передаче передового производственного опыта. Фильмы на производственные темы по числу занимают в ней немалое место.

По числу... Но, увы, не по качеству.

За все годы существования нашей научно-популярной кинематографии биологические, медицинские и этнографические фильмы, как правило, были лучше технических. Это можно объяснить тем, что над ними работают наиболее талантливые и опытные режиссеры: А. Згуриди, Б. Долин, В. Грачев, Д. Яшин и другие. Нельзя упрекать их в том, что они не ставят технических фильмов—их склонности, их интересы лежат в другой области. Талант их состоит именно в том, что они умеют наблюдать природу и проникновенно о ней рассказывать.

Но одно обстоятельство заставляет насторожиться. Почти все даровитые молодые режиссеры, пришедшие в последние годы на студию «Моснаучфильм», не стали работать в области технического фильма, а пошли

по стопам ведущих режиссеров. Глеб Нифонтов снял фильм «Звероловы», С. Райтбурт готовится снимать фильм «Дерсу Узала» (по повести Арсеньева), Б. Гольденбланк снимает Ботанический сад.

Неужели талант этих молодых режиссеров тоже имеет уклон в биологию и этнографию? Или в этом сказывается воспитание молодежи во ВГИКе? Вряд ли можно предполагать, что молодежь у нас воспитывается в пренебрежении к технике. Тогда, может быть, причина увлечения биологией, медициной и этнографией кроется в том, что эти науки ближе душе художника, что человеческое—составляющее сердце искусства—раскрывается в них легче, чем в технике?

Этот довод, пожалуй, имеет основание.

Да, техника, на первый взгляд, холоднее, связь с чувствами человека здесь опосредствована длинной и сложной цепью промежуточных звеньев.

Вот, например, перед нами новый тип коробки передач автомобиля. Если только я (художник или зритель) не являюсь ярым автомобилистом, то меня вряд ли взволнует эта коробка. Между тем объектом искусства является то, что интересно для всех, что может волновать каждого. Сюда относятся в первую очередь переживания человека, порождаемые социальной жизнью, вопросы морали и т. д.

Вот почему некоторых художников научно-популярного фильма привлекает, например, этнографическая тема—они работают здесь в области, которая, как им кажется, особенно близка к искусству. То же можно сказать и о медицинской тематике: ее лейтмотивом является победа науки во имя жизни, избавление человека от страданий.

А биологический фильм волнует теми ассоциациями, которые вызывают в нас картины жизни животных. Веселость молодых медвежат, их задор и шалости вызывают в нас ответное веселье, мы умиляемся нежностью материнских ласк медведицы, мы удивлены ловкостью медвежонка, ловящего рыбу, мы ужасаемся жестокости удава и т. д. Все наблюдаемые нами переживания животных проецируются в мир наших чувств. И вот этой непосредственности реакций часто лишена техника.

Коробку передач, конечно, можно сделать интересной для всех. Но для этого надо многое доказать: что благодаря новой конструкции она стала экономичнее, выносливее, проще в обращении, надежнее и что все это значительно повышает качество наших автомобилей, а следовательно, улучшает транспорт и, в конечном счете, повышает благосостояние советского человека.

Если удастся раскрыть социальное значение изобретения, то оно может стать интересным для всех. И это поможет зрителю освоить специальные вопросы, связанные с устройством данного механизма.

Но посмотрите, какой в данном случае необходим сложный путь к сердцу зрителя!

Дикий лев доходчивее, чем коробка передач. Одним прыжком он настигает жертву и рвет ее на части. Зритель понимает и голод льва, и силу его инстинкта и тем не менее содрогается от его жестокости. Сцена «дошла».

В этой доходчивости биологической тематики и ее материала надо искать объяснение того, что большинство молодых режиссеров научно-популярного фильма избрали ее объектом своего творчества.

Среди материалов научно-популярного фильма техника лежит дальше от проторенных путей искусства. Но значит ли это, что в области технического фильма не могут быть созданы интереснейшие работы?

Конечно, могут и обязательно должны быть созданы. Залогом этому служат отдельные, частные удачи, показавшие пути возможного развития технического фильма.

Прежде всего отметим успех киножурнала «Наука и техника». Зритель его любит. В коротких очерках этого журнала рассказывается о достижениях научной и технической мысли. Правда, в глубину этих достижений такие очерки не проникают. Они лишь информируют зрителя. Но если бы тем и ограничивалась задача журнала, то вряд ли он мог бы кого-нибудь увлечь. А дело в том, что каждый сюжет преследует цель показать силу научной мысли и героическую борьбу человека с природой. Эти очерки будят веру в мысль человека и патриотическую гордость нашей отечественной наукой. В этой романтической приподнятости журнала и заключается подлинная причина его успеха.

Интересные образцы технического фильма были показаны на Международном фестивале научно-популярных фильмов в Москве в прошлом году.

Голландский фильм «Стекло» посвящен различным способам производства стеклянных изделий. Этот фильм шел без текста. Но тем

не менее он был понятен и увлекателен для зрителя. Он сделан с огромным уважением к труду рабочего. По форме он напоминает стихи или песню. Ритмы кадров и монтажа имеют в нем очень большое значение.

Другой фильм—«Чешский бетатрон»—был снабжен текстом. Он раскрывал принцип действия бетатрона (применяемого для просвечивания толстых металлических изделий). Но, несмотря на сложное научное содержание, этот фильм, так же как и предыдущий, был построен подобно стихам или песне: и здесь ритм внутрикадрового действия (в особенности мультипликации) и ритм монтажа имели огромное значение и, помогая раскрыть содержание фильма, вместе с тем придавали ему особое очарование.

На основе иных творческих принципов был создан советский фильм «Первые крылья». Он был построен на приеме поиска: советские ученые ищут документы, могущие осветить деятельность изобретателя А. Можайского, сам Можайский ищет пути к решению проблемы воздухоплавания. Найдут или не найдут, достигнут или не достигнут цели герои фильма—на этом строилось напряжение сюжета картины.

Интересный сценарий написан недавно на тему об изобретении двигателя внутреннего сгорания. Это сценарий сюжетного фильма. В нем раскрываются характеры людей. Но вместе с тем мы глубоко проникаем в существо их работы, изучаем предмет их страстей—двигатель, машину, стоившую им жизни.

Эти произведения при всех их различиях имеют одну общую черту: в них активно включен человек, включены его мысли и чувства.

Огромное значение для качества технического фильма имеет, конечно , значительность его темы, остроумие пропагандируемого технического нововведения, выразительность материала.

Но опыт названных фильмов показывает, что вопрос о человеке тоже имеет большое значение. Я убежден, что образ человека, овладевающего силами природы, должен быть включен в фильм о технике и что именно на этом пути лежит правильное решение вопроса об увлекательности технического фильма.

ВСЕСОЮЗНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ «ШИРЕ ДОРОГУ ТЕХНИЧЕСКОМУ ПРОГРЕССУ!»

Более 170 научно-популярных и документальных фильмов о техническом прогрессе в Советской стране демонстрируется в эти дни в городских и сельских кинотеатрах, во дворцах культуры и клубах.

В целях широкой пропаганды решений XXI съезда КПСС и июньского Пленума ЦК партии Министерство культуры СССР, Государственный научно-технический комитет Совета Министров СССР и ВЦСПС проводят в сентябре—октябре Всесоюзный кинофестиваль на тему «Шире дорогу техническому прогрессу!».

Зрители знакомятся с огромными достижениями отечественной техники, с тем, как проводятся в жизнь решения партии и правительства о создании материальной базы коммунизма. Многие фильмы посвящены комплексной механизации производства на важных участках нашей индустрии. Большое количество картин касается достижений строительной техники и применения новых строительных материалов. Широко пропагандируются достижения новаторов производства, транспорта, сельского хозяйства.

Фильмы для фестиваля отпечатаны большими тиражами. Так, вся серия «Рассказов о семилетнем плане» выпущена тиражом по 700—800 копий, все фильмы о химии не меньше, чем по 600 копий.

К фестивалю издан специальный аннотированный справочник научно-популярных фильмов по всем отраслям промышленности.

К участию в фестивале широко привлекаются ученые, специалисты, новаторы и передовики производства—они выступают с лекциями перед демонстрацией фильмов. В некоторых клубах проводятся коллективные обсуждения просмотренных картин.

ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ

Предлагаем создать фильмотеку

Мы с большим интересом ознакомились с письмом Ф. Рековского «Кто должен об этом позаботиться?», напечатанным в № 7 журнала «Искусство кино».

В письме своевременно поднимается вопрос о необходимости коренного улучшения организации производства любительских технических фильмов, о широком использовании их в пропаганде технического прогресса.

Для осуществления единого, централизованного руководства по обмену техническими любительскими фильмами и для обобщения опыта работы над ними предлагаем создать фильмотеку при Московском городском отделении Общества по распространению политических и научных знаний.

Считаем, что Московское городское отделение Общества, объединяющее лучшие научно-технические кадры столицы, сможет успешно решить эту задачу.

Б. СМИРНОВ

ответственный секретарь Московского городского отделения Общества по распространению политических и научных знаний РСФСР

Совместными силами

Вопрос, поднятый тов. Рековским на страницах журнала «Искусство кино», имеет свою историю.

Кинофотолаборатории на промышленных предприятиях, в высших учебных заведениях, научно-исследовательских институтах и т. д. возникли довольно давно. Но особенно быстро стало возрастать их число после специального решения Совета Народных Комиссаров СССР в 1938 году. Сейчас трудно даже представить себе колоссальный объем работы, проделанный этими лабораториями, трудно сосчитать фильмы, созданные ими. И можно только сожалеть, что уникальные технические фильмы оставались все эти годы в безвестности, не доходили до заинтересованных зрителей.

С самого начала кинолаборатории институтов и предприятий заняли некое промежуточное положение между кинолюбительством и профессиональным кино. Материально-технические возможности кинолабораторий в большинстве случаев превосходят все, о чем кинолюбители могут мечтать. Работники лабораторий сделали съемку и обработку фильмов своей профессией, нередко они имеют специальное образование. В то же время их фильмы специфичны, рассчитаны не на массового зрителя, а на людей определенных профессий, обладающих известным минимумом специальных знаний.

Полупрофессиональный характер кинолабораторий отгородил их одинаково высокой стеной и от кинолюбительства и от «большого кино». Известно, что очень немногие заводские кинолаборатории сочли возможным оказать помощь бурно развивающемуся движению кинолюбителей. Но известно и то, что далеко не все лаборатории могут решать задачи пропаганды технических знаний в широком плане, преодолеть ведомственную ограниченность. Очень многие научно-популярные фильмы, сделанные государственными студиями, были заказаны организациями, имеющими превосходно оснащенные кинолаборатории.

На наш взгляд, будущее кинолабораторий институтов и предприятий должно быть неразрывно связано с будущим кинолюбительства. Техническую базу кинолабораторий, знания и опыт их работников необходимо соединить с энтузиазмом и возмож-

ностями кинолюбителей, — это сразу же решит очень многие проблемы, в том числе и те, которые поставил тов. Рековский.

Работники кинолабораторий могут и должны стать руководителями и консультантами любительских групп, кружков, студий. ВЦСПС, совнархозы и другие руководящие органы должны вменить это в обязанность работникам лабораторий, а они, в свою очередь, должны воспринять это как свой общественный долг. Молодым любительским коллективам, возникающим на предприятиях в городах, где нет профессиональных киностудий и любительских обществ и клубов, помощь работников лабораторий совершенно необходима. Кинолаборатории могут стать базой развития кинолюбительства.

Но кинолаборатории, завязав связи с кинолюбителями, не только будут давать, но и сами многое получат от такой дружбы. Прежде всего кинолюбители могут предоставить свои сравнительно массовые экраны для показа фильмов, имеющих учебный характер или представляющих интерес для относительно широких слоев зрителей.

Тов. Рековский, вероятно, прав, считая, что главную задачу координации деятельности кинолабораторий и пропаганды их фильмов должны взять на себя дома технической пропаганды и научно-технические общества, но и возможности кинолюбителей нельзя упускать из виду.

Наконец, если силы любителей и кинолабораторий будут объединены, то во многих случаях отпадет необходимость обращаться к государственным студиям с заказами на создание научно-популярных фильмов. Такие фильмы кинолюбители со временем смогут создавать быстрее и значительно дешевле, если лаборатории помогут им в техническом отношении.

И последнее. Нужно сказать, что до сих пор возможности кинопропаганды явно недооцениваются некоторыми организациями, ведающими распространением технических знаний. На издание специальной и популярно-технической литературы ежегодно затрачиваются громадные средства. Немалая часть этих средств безвозвратно пропадает, так как многие книги издаются завышенными тиражами. Книжные склады завалены такими изданиями. В то же время на кинопропаганду средств кое-где отпускают недостаточно, хотя пропагандистская сила кинематографии поистине огромна.

Да, вопрос, выдвинутый тов. Рековским, важен и злободневен. Он может быть решен совместными усилиями всех заинтересованных организаций. А заинтересованы в этом и научно-технические общества, и дома технической пропаганды, и советы народного хозяйства, и кинолаборатории, и кинолюбители. Быстрейшее решение этого вопроса было бы ценным вкладом в дело досрочного выполнения семилетки.

А. ЛЕВИТИН

Зам. председателя Московского городского общества кинолюбителей

Мы готовы помочь!

Московский Дом научно-технической пропаганды имени Ф. Э. Дзержинского считает, что в письме Ф. Рековского, озаглавленном «Кто должен об этом позаботиться?», поднят очень важный вопрос.

Технические фильмы, создаваемые кинолюбителями фабрик и заводов, представляют большой интерес и могут с успехом использоваться для обмена производственным опытом между предприятиями.

Обдумав этот вопрос, мы решили, что наш Дом научно-технической пропаганды не должен оставаться в стороне от этого дела.

В пределах Москвы и Московской области через свои планы работы и другие издаваемые нами материалы мы смогли бы информировать работников предприятий о фильмах, созданных кинолюбителями фабрик и заводов, организовать рецензирование этих фильмов, а также их показ участникам проводимых в Доме конференций, семинаров и других мероприятий.

К. СИЗЕМОВ

Директор Московского Дома научно-технической пропаганды

К. Шестаков

Пусть звучит живое слово!

Телефон звонил резко, настойчиво. Междугородная...

— Кинохроника слушает!

— Студия? Да, я с корпункта... У нас завтра большое событие... Нужны синхронная камера, магнитофон. Да, да, все в порядке— и трехфазный ток и стабильность напряжения. Нет, ждать местного поезда долго, пусть выезжают проходящим... Встречаю!

Директор студии положил трубку и, недолго раздумывая, позвонил в цех.

— Алло! Камера «Москва» в порядке? А магнитофон? Микрофоны? Кабель? Срочно собирайтесь... Поезд в шестнадцать сорок. Да, на событийную съемку...

Вскоре в кабинет директора вошли узкоплечий паренек—ассистент оператора, обслуживающий синхронную камеру «Москва», и худенькая девушка—звукооператор.

— Все готово...

— Хорошо. Поезжайте. Машина у подъезда...

— А кто понесет аппаратуру?

— Ах, опять!.. И кто придумал эти чертовы сундуки! Ну, попросите кого-нибудь помочь...

— Кого же! Все заняты...

— Ну уж как-нибудь...

— А проводники? Не пускают же в вагон. Все-таки десять мест. И все громоздкие.

— Скажите—телевидение...

— Они уже знают... «А! Кинохроника со своими телевизорами!» И пассажиры тоже ругаются.

— Ничего, ничего. Как-нибудь.

И они уехали... «как-нибудь», после долгой беготни за добровольными носильщиками, нудных препирательств с начальником вокзала, с проводником... И сюжет был снят. Снят, несмотря на то, что в переполненном зале, где происходило событие, едва нашлось место неуклюжей камере на уродливой треноге, несмотря на то, что для звукооператора с магнитофоном места уже не нашлось и его посадили в пыльной оркестровой яме.

Не ради красного словца рассказали мы эту невеселую историю, столь обычную для наших студий кинохроники.

Первые синхронные съемки с записью речи героев в документальном кино были сделаны более четверти века назад. Почему же при всеобщем, явном, неоспоримом признании успехов этого важного вида кинематографа лучшие синхронные съемки с яркой, живой, образной речью героев у нас можно пересчитать по пальцам? Почему основная часть хроникально-документальных картин выпускается в «глухонемом» виде?

Не будем касаться дикторского текста. Это проблема другого характера, тоже по-своему сложная и заслуживающая внимания, но не о ней сейчас речь.

Нет нужды доказывать необходимость живого слова в документальном кино. Рассказ, беседа, высказывание человека—важнейшие средства создания впечатляющего, полнокровного образа нашего современника. Иной раз даже удачно записанная реплика, едва ли не одно слово чудесным светом озаряют весь эпизод, сюжет, завершают характеристику образа.

Недаром говорят люди: «что к делу молвится—долго помнится», «красное слово всегда в пору».

Причин немоты героев документального кино, на наш взгляд, две. Они тесно связаны между собой и даже вытекают одна из другой. Первая—несовершенство существующих для этих целей технических средств и вторая (как неизбежное следствие первой)—нехватка профессионального умения в этой области у режиссеров и звукооператоров. Может быть, кое-кому такой серьезный упрек в адрес творческих работников покажется огульным, необоснованным. Для доказательства обратимся к практике...

Но прежде всего—несколько слов о технике.

Случай, рассказанный нами в начале этих заметок, к сожалению, типичен. Практика

наших студий говорит о том, что назрела необходимость ускорить технический прогресс документальной кинематографии. Важность этой задачи особенно очевидна в свете указаний июньского Пленума ЦК КПСС.

В самом деле, какой съемочной и звукозаписывающей аппаратурой вооружены студии кинохроники, призванные оперативно запечатлевать важнейшие события жизни и воссоздавать образы героев наших дней—людей беспокойных и непоседливых, словно нарочно живущих, говоря языком кинематографистов, «по первой группе сложности»?

Даже непосвященному человеку достаточно один раз взглянуть на синхронные съемочные камеры «Супер-Парво» и «Москва», чтобы понять, как тяжела... ноша хроникера. Штатив, кассетница, аккумулятор, огромные магнитофоны МАГ и МЭЗ (недаром их названия чем-то напоминают марки самосвалов) составляют около десяти багажных мест—брутто двести килограммов!

По фабричным инструкциям вышеназванные камеры предназначаются для павильонных съемок и, будучи снабжены механизмами высокого класса точности, требуют обращения сугубо осторожного. После же перевозки на грузовиках по проселочным дорогам, на тракторных санях по снежной целине, на катерах и подводах они становятся капризными, как купеческие дочки, жеманно подергивают плечиком кадра, игриво бликуют и, наконец, утрачивают самое главное—постоянство... скорости движения пленки.

Стоит ли напоминать, что помимо всего прочего для синхронных съемок требуется еще и трехфазный ток, стабильность в сети и прочее и прочее!.

Многие годы хроникеры ставят вопросы о создании облегченных камер для синхронных съемок, камер и пленки с магнитной дорожкой для совмещения процессов съемки и записи звука, синхронизированных репортофонов и, наконец, упрощенных боксов для заглушения шума широкоиспользуемых «конвас-автоматов» и «синефонов».

В перспективных планах Научно-исследовательского кинофотоинститута вот уже который год мы встречаем темы, касающиеся разработки такого оборудования... Но этим дело ограничивается. Крайне медленно решаются проблемы производства высокочувствительных пленок, столь необходимых документалистам и работникам научно-популярного кинематографа. А что значит—дать им в руки пленку высокой чувствительности, на которой можно снимать без слепящих и обжигающих прожекторов? Это значит решить важнейшую творческую проблему—снимать людей в естественных условиях, в нормальной, привычной обстановке, когда они смогут забыть о стесняющем их объективе кинокамеры. И если это важно для немых съемок, то для синхронных важно втройне. Стоит вспомнить практику радиовещания. Без преувеличения можно сказать, что появление магнитофонов открыло в истории радио новую страницу, позволило создавать отличные репортажи и радиоочерки.

Мы далеки от мысли, что введение магнитной записи речи решило на радио все проблемы. Но несомненно, что возможности записи непосредственного, живого слова героев у радиорепортеров значительно шире, чем у кинодокументалистов.

Настало время во весь голос заявить, что для документального и научного кинематографа нужны не механически перенесенные из художественного кино, не заимствованные у радио, а свои собственные, специфические звукозаписывающие устройства, разработанные в комплексе со специальной съемочной аппаратурой. Создание такого оборудования принесет нам избавление от кустарщины, откроет широчайшие перспективы для решения множества творческих задач, которые так волнуют режиссеров и операторов студий кинохроники и научно-популярных фильмов.

Надо подчеркнуть, что, не располагая нужной техникой для синхронных съемок, наши документалисты, разумеется, не опускают руки.

Можно привести примеры неистощимой изобретательности и инициативы, настойчивых поисков и удачных находок в этой области.

На прошедшем недавно творческом совещании операторов корреспондентских пунктов бурными аплодисментами самых строгих судей—товарищей по работе—был встречен сюжет оператора Дальневосточной студии кинохроники Ф. Фартусова «Доярка А. Вишнякова». Каждый, кто видел этот сюжет, был по-настоящему взволнован речью умной, энергичной женщины, страстно любящей свое трудное дело. Ее жесты, интонации были правдивы, естественны, слова задевали за

живое. Радостно становилось на душе, что «такие люди в стране советской есть». А ведь сюжет решен, казалось бы, простейшим приемом: оператор запечатлел выступление доярки в радиостудии. И невольно думалось: не эта ли простота и ведет к вершинам искусства?

Многим, наверное, памятны кадры из фильма ленинградских кинодокументалистов «Русский характер», где старый путиловец В. Карасев рассказывает о взятии Зимнего.

Интересный репортаж о встрече куйбышевцев с гостями из Старо-Загорского округа Болгарии удалось сделать работникам Куйбышевской студии кинохроники. Успех сюжета (оператор Н. Киселев) определила синхронная запись речи одного из болгарских товарищей. Сердечная теплота согревала каждое его слово, чувство взаимного уважения и братской дружбы между народами воплощалось в каждом его пламенном возгласе, в каждой интонации.

Список удач можно значительно увеличить. Но каким бы обширным он ни был, практика подтверждает, что документалисты еще не в полной мере овладели мастерством синхронных съемок.

Кстати сказать, большинство режиссеров и операторов кинохроники этому и не обучалось. Выпускники Всесоюзного государственного института кинематографии в лучшем случае получали во время обучения лишь общее представление о технике звукозаписи или же приобретали навыки и небольшой опыт записи речи в художественном кинематографе (что далеко не соответствует условиям работы в документальном и научно-популярном кино). Другая же часть наших работников, не получившая специального образования, вообще не имеет никакой подготовки в области звукозаписи и синхронных съемок. На курсах переподготовки и семинарах этим вопросам почти не уделяется внимания, литература, призванная обобщать имеющийся опыт, отсутствует.

Естественно, что при таких обстоятельствах каждый режиссер и оператор, берущийся за съемку синхронного сюжета или эпизода для фильма, действует на свой страх и риск, пользуясь кое-каким опытом—своим или товарищей, приглядываясь, перенимая приемы и методы работы из смежных видов искусства.

И прежде всего, конечно, приходят на память приемы художественного кино. Как это заманчиво! Несколько героев беседуют в комнате. Один сидит на диване, другой расхаживает по самым замысловатым линиям мизансцены, третий расположился на подоконнике. Все реплики четко слышны, в окно доносится шум улицы. К месту просигналит автомобиль, в надлежащий момент загремит гром—все, как нужно режиссеру. Еще эффектнее выглядят натурные съемки. Герои что-то кричат друг другу через улицу, уходят в глубь кадра, приближаются. И все, что полагается слышать, мы слышим...

Ясно, однако, что так строить документальный сюжет нельзя, его природа принципиально иная.

И все же строить его звуковую часть необходимо.

Представьте, как «заиграет» документальный сюжет или фильм, обретя всю звучность жизни!.. И поставьте себя на место режиссера-хроникера, снимающего такой сюжет или фильм. Конечно, ему хочется сделать материал достоверно звучащим. За чем же остановка?

Поясним на примерах. Как-то один из наших опытных режиссеров снимал документальный фильм о семье потомственных рабочих. Люди были очень интересные, вершили хорошие дела. Фильм обещал быть увлекательным. Большое значение в нем имели синхронные эпизоды. И вот тут-то начались мучения. Режиссеру хотелось синхронно снять встречу двух ветеранов предприятия на заводском дворе. Ничего тут не было нарочитого, выдуманного. Старики так встречались чуть ли не каждый день, приветствовали друг друга, перебрасывались несколькими словами и расходились по своим цехам. Никакой тебе «сверхзадачи», никакого «сквозного действия»—естественный кусок жизни. Кажется, все просто и легко... Но даже спустя несколько лет на студии с содроганием вспоминают съемку этого эпизода. Сколько это стоило труда и мучений! Постройка «журавля», ожидание солнечной погоды, установка и подключение магнитофона—все это представлялось мелочью по сравнению с трудом, положенным на выполнение элементарной задачи: добиться разборчивости реплик, отсутствия посторонних шумов, заглушающих речь (это на заводском дворе-то!) И что же: эпизод получился вялым, невпечатляющим, невыразительным. Единственное, что могло бы его спасти,—тонировка. Значит, предстоял выбор: пожертвовать либо качеством звучания, либо принци-

пом документальности. Режиссер поступился качеством.

Недаром кинодокументалисты, смотря на экране работы своих коллег, так ревниво выслеживают место расположения микрофона. Защищая мнение, что есть сюжеты и эпизоды, в которых режиссер, ничтоже сумняшеся, ставит микрофон в кадре прямо перед героем (интервью, событийный репортаж и т. п.), мы не можем отрицать и того, что в некоторых сугубо документальных эпизодах присутствие видимого в кадре микрофона невозможно. Именно это обстоятельство часто заставляет отказываться от столь необходимых записей.

Для одного из фильмов нам нужно было сделать синхронную съемку заседания правления колхоза. Вопрос обсуждался острый, весь расчет режиссера был на запись реплик, вопросов. Но и здесь, даже при наличии двух микрофонов, желаемого результата не получилось. Микрофоны приходилось прятать, а люди, даже будучи заранее предупреждены, невольно, в пылу обсуждения, забывали о них, отворачивались в сторону. Запись получилась неразборчивая, и от эпизода пришлось отказаться.

Так, многое, что делается просто и естественно (в смысле техники, конечно) в художественном кино, оказывается тяжелым, противоестественным в документальном.

Что греха таить, иногда трудности заставляют документалистов поступаться принципом. Бывают довольно невинные случаи, которые на худой конец авторам можно простить. Так, в фильме А. Сухова «Есть, наша комсомольская» в торжественный момент первой разливки чугуна из новой домны снят крупным планом обермастер, командующий: «Давай, Иван, пускай!». Это кульминация фильма, событийная съемка. Нетрудно представить, как неуместен здесь был бы микрофон в кадре. Его и не было, а необходимые три слова (восклицание обермастера) добавлены при тонировке. Если на это приходится идти в исключительных случаях, скрепя сердце, как-то внутренне оправдывая себя, то уж «озвучание» целых документальных эпизодов с помощью профессиональных артистов, на наш взгляд, совершенно недопустимо. Зритель никогда этого не простит.

Как видите, практика обращения к приемам художественного кино не только не спасает, но в основе своей противопоказана документалистам. Подавляющее их большинство отлично понимает это и пытается идти своим путем. Не мудрствуя лукаво, они ставят перед собой и стремятся решать, казалось бы, довольно простые и ясные задачи. Герой должен поделиться со зрителем своими впечатлениями, мыслями, коротко рассказать о своем опыте. В таких случаях допустимы и микрофон в кадре, и даже шум съемочной камеры. Создатели сюжета или фильма и не собираются делать тайны из своих действий. Все должно быть просто и естественно.

Именно—естественно! Казалось бы, чего легче!

Но ведь недаром существует мнение, что самое трудное—это сказать коротко. Не каждому это дается. А кинохроникеру иной раз и пленки отпущено на синхронную съемку не очень много. Вот и приходится кропотливо работать с героем, репетировать. И нередко результатом этой подготовки является пресловутая «речь по бумажке».

Деревянные слова, лишенные непосредственного чувства, не только не нужны, но они даже могут исказить облик человека, создать о нем превратное представление. А такие срывы бывают в нашей работе. И как хочется, чтобы их было поменьше!

Мы—за синхронную запись речи человека, за то, чтобы с экрана звучало живое, яркое, вдохновенное слово нашего героя, нашего современника! Во имя этого нужны упорные поиски, изучение и обобщение накопленного опыта.

Работа с синхронной камерой требует от кинодокументалиста новых качеств,—их нужно развивать и совершенствовать. В этом деле не может быть рецептов, письмовников, содержащих образцы на все случаи жизни. Как знать, может быть, активное обращение хроникеров к синхронным записям выявит в их среде новых мастеров с интересными индивидуальными способностями! Одни с любовью будут работать над камерными записями, другие блеснут искусством воспроизведения массовых сцен, третьи отличатся в съемках с шумовыми эффектами...

Документальная кинематография должна отображать действительность во всей ее полноте и многообразии, показывать нашего человека, строителя коммунизма во всем его душевном величии. А выполнить эту задачу без живого слова или, выражаясь кинематографическим языком, без синхронной записи звука крайне трудно.

У КИНЕМАТОГРАФИСТОВ АЗЕРБАЙДЖАНА

Н. Толченова

На экране и рядом

Утро в столице Азербайджана начинается на час раньше, чем в Москве.

Тоненьким ярко-красным ноготком выглядывает откуда-то из морских пучин узкий краешек солнца. Оно растет на глазах, превращаясь в огромное багровое полушарие, и вот уже завершается великолепное восхождение светила над туманным, еще голубовато-серым Каспием. Через несколько мгновений на солнце взглянуть нельзя. Его слепящие лучи заливают пробуждающийся город, и, словно подчиняясь этому световому сигналу, сразу начинают на разные голоса звенеть трамваи: день наступил.

Баку прекрасен. Поэтому и говорить о нем трудно: с огорчением ощущаешь нехватку каких-то особенно выразительных, теплых слов... Между прочим, это ощущение удивительно точно передается в романе Мехти Гусейна «Апшерон». Один из героев произведения, молодой рабочий-нефтяник Таир, любуясь родным городом, вдруг понял, говорится в книге, «как красив и изумителен открывшийся перед ним мир и как бессильны простые, обыденные слова, чтобы рассказать о Баку человеку, не видевшему его»...

Примерно так же чувствовала себя и я, когда впервые знакомилась со столицей Азербайджана. Следы седой старины—а с ними в Баку встречаешься часто—лишь подчеркивают царящую здесь удивительную, радостную красоту нового. Нерушимо запечатлены в камне и мраморе многие вехи истории: это и чудесный памятник минувших столетий—Девичья башня, защищающая с мрачной горделивостью целый лабиринт невообразимо узких улочек древнего города-крепости; и просторная, гармонически завершенная площадь Двадцати шести комиссаров, где находится одно из лучших столичных зданий—Дворец пионеров; и огромная статуя С. М. Кирова, возвышающаяся над дымчатой прикаспийской далью, над нефтеносной Бухтой Ильича, над всем Баку с его веселым, неумолчным трудовым гомоном и беспрестанным движением...

Невозможно остаться равнодушным, увидев все это! И те, кому не пришлось побывать в азербайджанской столице, но кому довелось увидеть фильм «Баку и бакинцы», могут полностью довериться горячему и заинтересованному рассказу создателей этого фильма—автора сценария и режиссера Лятифа Сафарова, главного оператора Арифа Нариманбекова и оператора Владимира Конягина. Сохраняя достоверность и лаконизм повествования, необходимые для произведения документального, они все же не остаются бесстрастными «гидами», экскурсоводами. Именно поэтому перед вами встает в фильме Баку светлый, сегодняшний, устремленный в будущее. С любовью и гордостью названы и люди Баку. Остается только пожалеть, что в хорошей картине говорится о них скупо.

Зато все мы помним, как в свое время в фильме Романа Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия» поразили нас именно люди—простые, смелые, отважные... Пронизанный удивительной человечностью, радующий вниманием к людям труда—нефтяникам, этот документальный фильм до сих пор смотрится

как увлекательное художественное произведение, с неослабным интересом и душевным волнением. Хотя, строго говоря, картина не лишена недостатков. И главный из них— известная робость, которую, видимо, испытывали постановщики перед сложностью жизни, необычайной сложностью самого труда, спецификой производственных условий, всегда чреватых опасностями для жизни нефтяников. В фильме ощущалось неосознанное, может быть, стремление несколько пригладить, затушевать эту сложную специфику производства, рассказать о человеческом подвиге спокойно и плавно...

Поражала в фильме музыка композитора Кара-Караева. Человек, наделенный ярким и своеобразным талантом, владеющий даром выразительной творческой интерпретации народных мелодий Азербайджана, Кара-Караев создал интересное музыкальное оформление «Повести о нефтяниках Каспия». Это не просто некий мелодичный шум, сопровождающий чередование кадров на экране. Это осмысленное, исполненное высокого драматизма, то сдержанной благородной силы образное произведение. Именно поэтому оно обрело и самостоятельное художественное значение. Музыка из фильма о нефтяниках Каспия исполняется многими бакинскими коллективами художественной самодеятельности, певцами и оркестрами.

Тема покорения моря, борьбы за освоение нефтеносных глубин Каспия, конечно, не могла быть исчерпана в одной картине.

Фильм о нефтяниках Каспия настоятельно потребовал развития затронутой темы, продолжения разговора... Вернее, этого продолжения потребовала сама жизнь, новые события, трагические и героические, разыгравшиеся на Каспии, когда многим нефтяникам пришлось отстаивать ими же добытые богатства морских недр от натиска моря.

Буровой мастер Михаил Павлович Каверочкин и его друзья, которых мы видели в «Повести о нефтяниках Каспия», боролись против взбесившейся стихии—словно на фронтовых рубежах—до последнего дыхания, забыв о себе, стремясь защитить от гибели буровые скважины морских нефтепромыслов. Невиданной силы шторм разыгрался на Каспии. Ураган вздымал волны, подобные горам и с грохотом, воем, свистом обрушивал их на вышки, находившиеся за много километров от берега... Все росла и росла лютая злоба Каспийского моря. Погиб Каверочкин, погиб Сулейман Багиров, погибли многие другие замечательные труженики, чудесные люди. Погибли, но не сдались. А оставшиеся в живых храбрецы принялись—тоже как на войне—восстанавливать, продолжать дело, завещанное им героями. Таково содержание фильма, который создан участниками киногруппы, возглавляемой Р. Карменом.

«Покорители моря»—так и называется новый фильм. Музыку к нему также создал Кара-Караев, вложив в нее всю свою любовь к современникам, все восхищение их бессмертным подвигом. Писатель И. Касумов, режиссер и композитор стремились раскрыть в фильме героическую душу советского человека, воспеть красоту и романтику трудовых будней, их своеобразие.

Непередаваемое чувство гордости охватывает каждого, кому посчастливится попасть на эстакаду нефтяников. Совсем узкий настил, только-только впору одному грузовику проехать. Длинный, как шоссе настил этот поднят над морем на металлических шестах. А вдоль всего настила тянутся нескончаемые поручни. Более чем на сто километров от берега уходит удивительное и сложное сооружение бакинских нефтяников. Издали оно кажется очень хрупким—словно паутина, сотканная из блестящей проволоки. Ходишь по настилу, ощущая под ногами близость коварного и капризного моря, и с изумлением, с восторгом думаешь о людях, которые совершили это чудо.

Когда в чистой, убранной цветами комнате отдыха я рассматривала книгу записей, которые обычно оставляют побывавшие здесь посетители, то убедилась, что представители всех стран мира испытывали такие же чувства, какие волновали и меня...

Здесь было тихо, уютно. На окнах не шевелились занавески—ни малейшего дуновения ветерка.

Морская голубая гладь казалась недвижимой, ласковой и шелковистой.

— Нет, не верьте этому затишью,—сказал мне инженер Абдулла Рамазанович Алибеков, начальник Первого нефтепромысла.—У меня свой, «внутренний» метеорологический прибор! Погоду чувствую безошибочно: с 1934 года приобрел-таки навык!.. Обязательно к вечеру разыграется шторм...

И действительно, через какое-то время над ясным и чистым морем стеной поднялся густой туман. А потом появились и первые «беляки»...

— Поезжайте,—коротко посоветовал Абдулла Рамазанович.

Все же он позволил мне взглянуть, как работают автоматические и телемеханические устройства, благодаря которым возле вышек почти не видно людей. Размеренно и одиноко кланяются «богомолки». Так метко прозваны машины на скважинах. Каждая из них движется безостановочно и методично: то наклонится, то выпрямится, словно и в самом деле по обету бьет земные поклоны... Эти машины черпают нефть из морских скважин без помощи людей. Операторы только наблюдают за показателями чутких приборов...

Все это видят зрители картины «Покорители моря»... А увидев, чувствуют ту особенную, неповторимую «вещную» обстановку, которая составляет очарование нового, советского Азербайджана.

●

Неправильно было бы, сказав о развитии и достижениях документального киноискусства Азербайджана, умолчать о новых художественных картинах, вышедших в республике.

В них хорошо уже то, что они не похожи одна на другую,—каждая говорит о своем и по-своему.

Большой популярностью пользуется в Азербайджане повесть И. Касумова и Г. Сеидбейли «На дальних берегах». Но даже в республике не всем известно, что герой этого произведения—партизан, борющийся против фашистов вдали от родины, на берегах Адриатики,—лицо вовсе не выдуманное, а живой, реальный человек. Почему-то не нашел нужным довести это до сведения зрителей и режиссер, ставивший картину по повести,—Тофик Таги-заде. А жаль!..

Это придало бы дополнительную ценность фильму «На дальних берегах», который, впрочем, и так был хорошо встречен зрителями—особенно молодыми—и получил широкую известность, как произведение, близкое к приключенческому жанру... Между тем одно из главных достоинств этой картины (как и украинского фильма «Чрезвычайное происшествие»), на мой взгляд,—в самой что ни на есть настоящей правде жизни, в событиях, истинно свершившихся, доподлинных, ставших основой сюжета как будто бы приключенческого.

Легендарный партизан Михайло, чьи невероятные казалось бы, подвиги потрясают зрителей,—это человек с реальной биографией, азербайджанец Герой Советского Союза Мехти Гусейн-заде. Сценаристам и создателям фильма вовсе ничего не надо было придумывать для того, чтобы дополнительно «расцветить» эту биографию. В самой жизни случились все эти подвиги, произошли головокружительные, внешне необычайные события, развертывающиеся подобно стремительной пружине. И хотя фильм получился и не документальный и не биографический, он все же волнует, внушает зрителям чувства восхищения и уважения перед душевной силой советского человека.



«НА ДАЛЬНИХ БЕРЕГАХ»

Правда, и сценарист и режиссер все время видят только одного героя, помнят только о нем. Потому вряд ли кому-либо из зрителей, видевших картину, не запомнился Н. Шашык-оглы—актер темпераментный и яркий—в главной роли бесстрашного народного мстителя Мехти. Следя за работой актера, видишь главное в ней: умение показать не только глубоко национальные приметы характера, но и подчеркнуть внутреннюю широту, подлинный интернационализм героя, простого советского человека, выявить в его облике черты нашей современности, нашего коммунистического мировоззрения.

Мехти в исполнении Шашык-оглы не кокетничает, не любуется собой; его красота одухотворенна и мужественна. Глаза его чаще грустят, чем смеются. Он скромен и смел.

Но героическая линия Мехти и в сюжете и в актерской работе как бы оторвана от линии «любовной»... Не будем сопоставлять вещи несопоставимые, но вспомним все же Кириенко в фильме «Судьба человека» и значение этой маленькой женской роли в картине. Любовь и подвиг—это ведь не параллельные прямые. Это единый сплав неразрывных чувств...

А вот в картине «На дальних берегах» Михайло, попадающий в сложнейшие переделки и искусно выбирающийся из расставленных ему фашистами западней и ловушек, конечно же, запоминается куда больше, чем Михайло, тайно вздыхающий о красавице Анжелике (артистка А. Еликоева)... А в общем-то не столь уж много у нас картин с такой острой и волнующей, непрерывно развивающейся, бурно нарастающей фабулой, как «На дальних берегах». И если в фильме «ЧП» помимо жизненной основы привлекают борьба характеров, психологические столкновения, то картина «На дальних берегах» сильна чрезвычайно живой, динамичной сменой положений, коллизий, почерпнутых из жизни.

...У главного входа в Приморский парк в столице Азербайджана Баку скоро будет поставлен памятник Мехти Гусейн-заде работы Г. Абдурахманова и М. Усейнова. В одной руке героя автомат, в другой граната. Весь он, порывисто развернувшись, приготовился к стремительному броску; плащ его развевается за спиной и словно трепещет на ветру...

Приморский парк—любимое место прогулок и игр маленьких бакинцев. Собираясь здесь, они часто уговариваются, кому быть «Михайло». В свое время так же играли в «Чапаева» ребятишки со всех дворов... И радостно, что именно произведения киноискусства вводят образы национальных героев в самую гущу народной жизни...

●

Имран Касумов создал сценарий фильма «Ее большое сердце». Картину эту поставил режиссер Аджар Ибрагимов.

Артист Н. Шашык-оглы тоже играет в этом фильме. Ему поручена роль летчика Мансура. Правда, она и сама по себе невелика и сыграна довольно бесцветно. Может быть, потому, что через весь фильм проходит на первом плане главная героиня—азербайджанка Самая—скромная, искренняя, очень правдивая в исполнении Тамиллы Агамировой.

Фильм показывает судьбу этой женщины не как нечто исключительное. Героиня Агамировой умеет «растворяться» в окружающих ее людях. Но вдумчивый, пристальный, где-то печальный в глубине своей взгляд Самаи словно непрерывно следит с экрана за чужими душевными движениями и переживаниями... Тамилла Агамирова чем-то напоминает индийскую актрису Наргис и внешне и самой манерой игры—выразительной, очень искренней. Ее Самая проходит через серьезные испытания жизни—не только своей собственной, но и народной, проходит через потрясения и ужасы войны, постепенно взрослея, набираясь сил и опыта.

Этот процесс «взросления», становления характера—самое интересное в фильме.

Жизнь недолго балует хорошенькую, изящную девушку. В ранней юности Самая глубоко и серьезно полюбила человека, в котором не сумела разобраться как следует. Избранник ее—Октай, которого играет С. Дадашев, низок и нечестен. За его красивой внешностью кроется пустая, эгоистическая, бесплодная душа. А Самая все равно остается верна своей любви. Она долго прощает Октаю... Может быть, слишком долго. Может быть, и сценарист и режиссер несколько затягивают неизбежное отрезвление Самаи.

Хотя, кто знает, сколько надо времени, чтобы окончательно разлюбить, вырвать вон из сердца человека дурного, ничтожного?..

«ЕЕ БОЛЬШОЕ СЕРДЦЕ»



Разговор о жизненном пути Самаи, ее в общем-то невеселой участи, о судьбе девочки, не знающей отца, которую самоотверженно растит Самая,—ведется в фильме на широком фоне народной жизни. Именно жизнь, народ, люди на каждом шагу учат Самаю, помогают, подсказывают ей: так нельзя! Умей жить и понимать правду!.. И большое, доброе, отзывчивое сердце Самаи становится таким же сильным, как сердце ее народа.

Тамилла Агамирова, как Н. Шашык-оглы в картине «На дальних берегах», создает характер глубоко самобытный. Ее Самая умеет поступиться своими личными интересами, забыть о себе самой, простить. И в то же время актриса наделяет внутренний облик своей героини чертами нового человека, советской труженицы. Когда героиня решительно рвет узы, соединявшие ее некогда с Октаем, то здесь мы уже видим женщину, внутренне свободную в своих поступках...

Годы проходят. И вот уже Лала—дочка Самаи—танцует в школе на выпускном балу. Медленно проходит по залу Октай с лопнувшим воздушным шариком в руках. Дочь не узнала его. Да он и не нужен Лале. Девочка хочет быть похожей на свою мать, которая строит новый прекрасный город Баку.

Там, где строят, бывает и пыль и грязь. Их после убирают... Такие, как Октай, будут выметены из нашей жизни. Зрители фильма отлично понимают это. Но нужен ли картине финал, в которой Октай вновь проходит по экрану, а вслед за ним идет поливальная машина; широко брызжут во все стороны свежие водяные струи... Смысл этого эпизода понятен. Однако символ мог бы быть и крупней и значительней, хотя бы уже потому, что Аджар Ибрагимов создавал фильм не о «маленьком человеке» и рассказывал о своей героине не по канонам неореализма, а по-своему, искренне стараясь не сбиваться на штампы и трафаретные решения. Это и определило жизненное звучание фильма. Ясная цель, которую ставил режиссер перед постановочным коллективом, помогала ему выполнить свою задачу...

Мы смотрим еще один фильм—«Мачеха». Режиссер А. Исмаилов работал над этой картиной по сценарию, который он написал вместе с А. Ян. Задумана она была очень интересно, как произведение, говорящее о больших духовных процессах, внутренних психологических конфликтах, ломке старого в сознании человека. К маленькому Исмаилу (Д. Мирзоев) после долгой разлуки приезжает отец. Приезжает не один. С ним новый колхозный врач—«мачеха» Диляра (Н. Меликова). Да с ней еще ее дочка Джамиля (С. Ахундова). Набалованный бабушкой мальчик бурно сопротивляется, капризничает, дерзит. Он никак не хочет и не может согласиться с неожиданным вторжением непрошенной родни в его жизнь. Он бунтует беспомощно, но яростно. Все в нем—взгляд, движения, жесты—полно несдерживаемого отчаяния, возмущения. Надо сказать, что Джайхун Мирзоев, школьник-пятиклассник, просто неподражаем в этой роли. Остальные же, взрослые актеры, часто сбиваются на сентиментальную мелодраму.


«МАЧЕХА»

Отец Исмаила (Ф. Фатуллаев), как видно, любит свою новую жену. И Диляра—прекрасный врач, умница, ласковый человек, тоже хочет, чтобы в семье воцарились дружба и взаимное согласие. Поэтому мальчик почти одинок в своей борьбе с ненавистной «мачехой». Только старая бабка (Ф. Рзаева), потакающая капризам своего любимца, неизменно поддер-

живает его нелепые и не очень-то добрые выходки...

И вот начинается психологическая схватка. Чем хуже ведет себя Исмаил, тем все большую и большую кротость, уступчивость проявляет его «мачеха»... Что ж, видимо, таковы ее правила воспитания. Но когда смотришь на экран, огорчает розовая, подслащенная неправда. И кажется, что одернуть Исмаила покрепче разок-другой за его выходки куда полезней было бы, чем без конца приговаривать над ним умильно и фальшиво: «Мой дорогой сынок!..»

Понятно, что фильм в принципе учит хорошему, чуткому обращению с детьми. Но где-то в него вкрадывается прямолинейная назидательность. Идиллические сцены фильма удивляют отсутствием вкуса и такта.

Что бесспорно хорошо в фильме, так это чудесные натурные съемки в одном из районов Нухи. Великолепна природа—горы, реки, пастбища, непроходимые лесные заросли... Все это чудесно снято оператором Х. Бабаевым. И там, где природа живет в фильме, оттеняя умное, проницательное личико ребенка, то нахмуренное, то пытливое и всегда искреннее,—кадры эти западают и в память и в сердце...

От фильма к фильму

Наш корреспондент обратился к ряду деятелей азербайджанского киноискусства с просьбой рассказать об их творческой работе, о планах на будущее. Публикуем их ответы.

АДЖАР ИБРАГИМОВ,
режиссер

— Я убежден: ничто не может быть интереснее для советского художника, тем более молодого, чем современность. И зрителя больше всего волнуют дела и чувства наших современников — советских людей. Здесь неисчерпаемый источник тем и образов.

И меня удивляет, что некоторые молодые режиссеры нашей студии как бы робеют перед современной тематикой. Кому же браться за нее, как не нам, молодым, знающим дореволюционную жизнь только из книг!

... С такими мыслями приступил я к первой самостоятельной постановке. До этого у меня был опыт режиссерской работы над фильмом «Двое из одного квартала» (сценарий А. Бегичевой и Н. Хикмета), поставленным совместно с Ильей Гуриным, дружба с которым началась еще в стенах ВГИКа, где мы оба были учениками С. Юткевича и М. Ромма.

Долго пришлось искать материал для самостоятельной постановки, пока я не познакомился со сценарием Имрана Касумова «Ее большое сердце». Он сразу показался очень интересным, несмотря на некоторые композиционные недостатки. В нем привлекали образы хороших людей. Я отдавал себе отчет, насколько для молодого, малоопытного режиссера трудна задача поставить фильм с большим количеством действующих лиц, охватывающий почти двадцать лет жизни героини. Но образ Самаи, история этого чистого, великодушного человека увлекли меня настолько, что я взялся за трудную постановку.

Нелегко было найти на главную роль артистку, способную передать процесс становления характера героини, которая впервые появляется в картине беззаботной влюбленной девушкой и расстается со зрителем в образе много пережившей, умудренной жизнью женщины, умной и сильной. К тому же хотелось, чтобы и внешний облик этой женщины был привлекательным. Я решился доверить эту благодарную, но трудную роль артистке театра «Ромэн» Тамилле Агамировой. Молодая артистка оказалась очень чуткой, с моей точки зрения, толковательницей авторского и режиссерского замысла. До этого она только однажды снималась в кино: в фильме «Дон-Кихот» играла герцогиню — олицетворение душевной черствости и бесчеловечной спеси. И вот в нашем фильме она сумела полностью перевоплотиться, создать образ «большого сердца», прекрасной женщины, верной в любви и дружбе, нежной матери, настоящей советской труженицы.

Теперь нашей Самае зрители пишут письма, как живому человеку, как другу. Ей пишут нефтяники, колхозники. Молоденькая воспитанница интерната восхищается в своем письме тем, что Самая сумела вырастить хорошую дочь, которая при встрече с по-

кинувшим семью отцом нашла в себе силу сказать: «У меня нет отца!»

У нас в Азербайджане мало профессиональных киноактеров, поэтому надо самим готовить и воспитывать их. В картине «Ее большое сердце» дебютировали несколько актеров, которые до сих пор не снимались. В роли Октая впервые снимался С. Дадашев, в роли Ахмеда — Б. Алиев. Некоторые роли мы доверили непрофессионалам. Так, роль Раджаба была после удачной пробы поручена литературному работнику Г. Абасову, с ролью Рены хорошо справилась студентка, будущий педагог, С. Джавадова. Оба они получили после этого новые предложения сниматься. В народе много талантов, надо смелее выявлять их, поддерживать и воспитывать.

Еще в институте я присматривался к представителям других творческих профессий, мечтая когда-нибудь создать постоянную творческую группу. Эта мечта близка к осуществлению. Коллектив, снимавший «Ее большое сердце», в процессе совместной работы крепко сдружился. И в работе над моей следующей картиной я надеюсь вновь встретиться с оператором Р. Оджаговым, композитором Кара-Караевым и другими товарищами. С этой группой связаны мои дальнейшие творческие планы.

В ближайшее время я хочу ставить фильм по сценарию Имрана Касумова под условным названием «Не той дорогой» — о судьбах людей искусства. Герои сценария — студенты консерватории, молодые музыканты. Это будет фильм о моральном облике советского молодого человека, о трудных и легких путях в жизни.

ИМРАН КАСУМОВ,
писатель

— За последние годы мастера киноискусства Азербайджана главные свои творческие усилия направляют на отображение волнующих событий и явлений нашего времени, на глубокую разработку образа советского человека—строителя коммунизма. В последних произведениях нашей студии — «Под знойным небом», «Мачеха», «Черные скалы», «Ее большое сердце»—и в других художественных фильмах в разных жанрах трактуются проблемы современности. Герои новых фильмов — люди наших дней с их личной жизнью, радостями, печалями, чувствами и думами.

Но при всех очевидных успехах литературы, театра и киноискусства зритель, находящийся в театральном зале или в кинотеатре, обычно все же намного интереснее и многограннее, чем герои наших книг, пьес, киносценариев.

Мы живем в удивительное время. На наших глазах страна меняет свой облик. Огромные перемены произошли и продолжают совершаться и в Азербайджане. Растут новые города, ведется огромное промышленное стротельство, внедряются новаторские производственные методы. Растут, обретают новые качества люди — инициаторы и участники этого строительства. И это — самое важное, самое интересное для искусства. Речь идет не о бледном копировании жизни, а о глубоком осмыслении ее процессов, опосредствовании их в искусстве. Постоянно обращаясь к жизни, глубоко изучая ее, художник накапливает ценные наблюдения, яркие и характерные черты для создания многогранных собирательных образов героев своей эпохи.

На каждом шагу мы встречаем новое в человеке. В обыкновенных, рядовых людях открываются черты героизма, трудовой и моральной доблести.

Бакинский школьник Тофик Гусейнов, не размышляя, не рассчитывая сил, бросился в море спасать утопающих; троих детей ему удалось вытащить, спасая четвертого, он утонул сам.

Герой Социалистического Труда Шамама Гассанова начала с того, что орудовала кетменем. Сейчас она—действительный член Академии наук Азербайджанской ССР, читает лекции, учит других передовым способам выращивания невиданных урожаев хлопка.

Молодой, вчера еще никому не известный научный работник Мамедов сделал открытие в области физики, над которым тщетно бились крупнейшие ученые Европы.

Везде—на заводе, в колхозе, в научном институте—ждут наблюдательного художника встречи с людьми, в которых увидит он черты нового. Увидеть, отобрать, обобщить эти черты—задача советского писателя.

Вокруг нас немало людей, достойных стать прототипами героев художественных произведений. Такого нового героя увидел я в Бахтиаре Мамедове, возглавляющем морскую добычу нефти на Каспии. Двадцатитрехлетним деревенским парнем пришел он на промыслы, здесь работал, учился, стал новатором производства, вырос в замечательного руководителя передовой отрасли социалистической промышленности. В образах таких людей—источник вдохновения для художника.

Кстати, нельзя не отметить, что ещё не нашла отображения в художественном фильме эпопея освоения Каспия нефтяниками, добычи нефти из-под дна морского, — эпопея, в которой как в фокусе сосредоточились многие характериейшие черты эпохи строительства коммунизма.

Зрители и критика тепло встретили документальные фильмы Р. Кармена «Повесть о нефтяни-

ках Каспия» и «Покорители моря» — страницы славной летописи строительства промыслов и города на Нефтяных камнях. Но появление этих документальных фильмов и теплый прием, оказанный им, отнюдь не снимают стоящей перед мастерами художественной кинематографии задачи рассказать о нефтяниках Каспия в игровом фильме, создать сложные образы героев, раскрыть те новые черты, которые возникают в характерах и сознании людей, осуществляющих грандиозные предначертания Коммунистической партии.

Тема рабочего класса имеет для Азербайджана особое значение. Рабочий класс определил весь облик Советского Азербайджана. Еще не показан по-настоящему в киноискусстве Баку — один из старейших пролетарских центров с его славными революционными и интернациональными традициями. Азербайджанцы, русские, армяне, украинцы трудятся здесь рядом, образуя монолитный рабочий класс.

А юный город Сумгаит, возникший в полупустыне! Сколько здесь интереснейшего, бесценного жизненного материала для кинематографиста!

Для осуществления задач, стоящих перед киноискусством, очень важно укрепить связь кинематографии с литературой.

Литератор часто приносит в кино хорошее знание жизни, богатство наблюдений, живые, интересные подробности, которые создают атмосферу искусства. Правда, в некоторых писательских сценариях, при хорошем знании материала ощущается недостаток драматургического мастерства. Надо помочь писателям в овладении законами драматургии кино!

Большое значение имеет для писателей вопрос о литературной судьбе сценария. Ведь сценарий — не только основа для постановки фильма, но и самостоятельное литературное произведение, имеющее право на свою, независимую от постановки судьбу. Все чаще сценарии появляются на страницах журналов. «Литературный Азербайджан» напечатал сценарий Э. Кулибекова и Н. Муставаевой «Встреча», в журнале «Азербайджан» появился сценарий «Узеир Гаджибеков» Г. Ибрагимова.

В моей личной писательской работе кино занимает большое место. За последние годы я участвовал в создании сценариев документальных фильмов «Повесть о нефтяниках Каспия» и «Покорители моря», по моим сценариям поставлены художественные картины «На дальних берегах», «Ее большое сердце». Режиссер Т. Таги-заде по моему сценарию ставит фильм «Настоящий друг» — о героическом труде каспийских рыбаков. Для Таги-заде, с которым нас связывает крепкая творческая дружба, я пишу еще один сценарий на современную тему.

В моих творческих мечтах я вижу сценарий о советских людях — азербайджанцах, грузинах, армянах, русских, прокладывающих через все Закавказье трассу газопровода, нефтяной «дороги дружбы», по которой бакинский газ придет в Тбилиси и Ереван.

Хочу добавить, что романы писать легче, чем сценарии. Легче и заманчивее: жизнь литературного произведения измеряется десятилетиями, книга надолго остается на полке. Фильм обычно стареет скорее. Но работа в кинематографии необычайно увлекательна: с помощью киноэкрана сразу делается достоянием множества людей то, что выношено в глубинах твоего сердца.

НОДАР ШАШЫК-ОГЛЫ,
артист

— Не могу утверждать, что с юных лет я стремился в кино, считая его своим единственным призванием. Нет, я думал о театре, мечтал о сценических образах Ромео, Дон-Карлоса, Фердинанда и других романтических героев. Я был счастлив, когда окончил театральное училище имени Щукина и был принят в театр имени Вахтангова. Потом я работал в Московском театре драмы и комедии. Здесь в пьесе Эдуардо Де Филиппо меня увидел режиссер киностудии «Азербайджан-фильм» Таги-заде, искавший исполнителя центральной роли для фильма «На дальних берегах». Чтобы сыграть эту роль, пришлось уйти из театра, уехать из Москвы.

До этого я уже однажды снимался в кино, в фильме «Великий воин Албании Скандербег», где играл роль сына турецкого султана Мехмеда. Было интересно сниматься, работать под руководством режиссера С. Юткевича в творческом общении с выдающимся грузинским трагиком Акакием Хорава. Но сама по себе роль — довольно однотонная, невыписанная — не очень увлекла меня. Тогда я и не помышлял о том, чтобы стать профессиональным киноактером.

А тут передо мной была героическая роль замечательного сына азербайджанского народа Мехти Гусейн-заде — роль, о какой только может мечтать молодой актер. Мне очень понравился сценарий И. Касумова и Г. Сеидбейли. Меня захватил образ художника, советского офицера, очутившегося в дни Великой Отечественной войны на берегах далекой Адриатики и ставшего бесстрашным партизаном. Это было олицетворение самоотверженного патриотизма, лучших черт советского человека, и в то же время в Мехти Гусейне было что-то от моих любимых романтических героев.

Нелегкая актерская задача — играть роль Мехти с его внезапными перевоплощениями. Пользуясь

знанием иностранных языков, Мехти проникал в среду врагов то под видом немецкого офицера, то в образе французского художника. Опасная деятельность требовала от него исключительного хладнокровия, абсолютного владения своими эмоциями, он был в постоянном внутреннем напряжении. Надо было играть его так, чтобы зритель ни на минуту не забывал, что под личиной немецкого офицера или французского художника перед ним — Мехти, советский человек.

После этой роли мне сейчас особенно интересно создавать совершенно иной образ — рыбака Фармана в фильме «Настоящий друг», который ставит Т. Таги-заде по сценарию И. Касумова. Это фильм о рыбаках Каспия. Герой его — человек темпераментный, непосредственный, вспыльчивый, полная противоположность Мехти. Ему не надо, подобно Мехти, быть в вечном внутреннем напряжении, ведь он на родной земле, среди своих. Фарман — передовой советский человек, он недавно пришел из армии, односельчане избрали его председателем рыболовецкого колхоза. Но в личной жизни его постигает большое разочарование — любимая девушка отвергает его, выходит замуж за другого.

У нас на студии были споры об истории несчастной любви Фармана, многие возражали против грустного ее финала, предлагали даже «компенсировать» неудачную любовь парня новой, удачной любовью. Но решили все же не жалеть Фармана. Ведь он сильный человек, справится со своим горем, не даст воли ревности и оскорбленному самолюбию. В напряженном конфликте острее и убедительнее раскрывается высокое понимание долга и верности в дружбе.

Став профессиональным киноактером, я, естественно, строю свои творческие планы, мечтаю о новых ролях. Возможно, что в фильме «Утро», который посвящен событиям, связанным с трагической гибелью двадцати шести бакинских комиссаров, я буду играть роль Мешеди Азизбекова. Меня очень привлекает этот образ большевика первого поколения, одного из тех, кто жизнью заплатил за грядущее счастье народа.

Хочется мне сыграть и роль Араблинского — азербайджанского трагика, основоположника национального драматического театра, фильм о котором собирается поставить молодой режиссер Рашид Атамали.

Жизнь трагика была похожа на роман. Чтобы стать актером, ему пришлось порвать со своей средой. Вначале он играл в традиционных национальных пьесах, где женские роли исполняли юноши, потом страстно увлекся европейской классикой. Париж аплодировал ему в роли Гамлета, но он поставил перед собой задачу пропагандировать шедевры европейского сценического искусства у себя на родине, где за это его ждали гонения. В сценарии проходит и романтическая история любви Араблинского к женщине, которую он видел всего два раза в жизни.

Араблинский много сделал для распространения просвещения среди своего народа, бесстрашно боролся против мертвящей власти отживших понятий и обычаев и в этой борьбе пал жертвой фанатизма. Великого артиста убил его родной брат. Все передовые люди Азербайджана с глубокой скорбью провожали в последний путь своего любимца, давшего им так много высоких радостей. На похороны Араблинского откликнулась и большевистская печать.

Кроме этих ролей в кино, я надеюсь в ближайшем будущем сыграть роль Дон-Карлоса на театре. Да, я решил вернуться к сценической деятельности.

Театр — это ежедневная, систематическая работа, совместные искания актера и режиссера, поиски, пробы, возможность отмести неудачное, чтобы найти лучшее. Кино таких возможностей актеру почти не дает. У кинорежиссера часто не остается времени для серьезной работы с актером. Бывает, что исполнителю роли просто указывают, как стать перед аппаратом, какие жесты делать при этом. При такой системе актер постепенно внутренне оскудевает. Выход из этого положения я вижу в создании студий или мастерских киноактера — называйте, как хотите, лишь бы в них велась ежедневная работа, было бы творческое общение, систематический актерский тренаж. Наиболее правильным представляется мне совмещать участие в фильмах с работой в театре.

Я не люблю, когда режиссер показывает мне, как я должен вести себя перед аппаратом. Предпочитаю, чтобы он ставил передо мной творческую задачу, направляя мои поиски. Так я добиваюсь лучших результатов. Поэтому мне очень интересно и полезно работать с Тофиком Таги-заде. Мы с ним вместе ищем, иногда спорим — иногда он меня убеждает, иногда уступает мне. Правда, некоторые считают, что режиссер проявляет слабость, если прислушивается к предложениям актера; я же вижу в этом скорее его силу.

Несколько слов о национальной форме азербайджанского искусства. Есть люди, которые считают ее признаками театральность, мелодраматичность, мельтешение темпераментных жестов. Но разве признаки национальной формы надо искать в уходящем, в прошлом, изживающем себя?

Я убежден, что эти признаки надо искать и находить не в любовании стариной, а в отборе примет, которые выражают новые черты национального характера, утверждаемые социалистической действительностью, новыми трудовыми отношениями, расцветом новой культуры.

Готовится к изданию

ЧЕТЫРЕ КНИГИ ПО ЭСТЕТИКЕ

В ближайшее время издательство «Искусство» выпустит в свет четыре книги по общим вопросам эстетической теории.

«Художественное наследие и эстетическое воспитание» — так озаглавлена одна из них.

В чем сила жизненности искусства? Почему произведения, созданные в эпохи жестокой эксплуатации и человеческого бесправия, живут и непосредственно участвуют в жизни нашего бесклассового общества? Чем и почему они доставляют нам радость и эстетическое наслаждение, чему учат и как воспитывают наши чувства, как воздействуют на наши поступки, отношение к жизни, формирование нашего эстетического идеала?

По таким вопросам ведет беседу с читателем известный искусствовед, профессор И. Ма́ца, постоянно опираясь на примеры из искусства разных исторических эпох.

«Этическое и эстетическое в искусстве», или, выражаясь традиционно, добродетель и красота, — эта тема с давних времен волновала и волнует теперь всех подлинных художников, эстетиков и любителей искусства. Книга В. Разумного является попыткой наметить объективно-научное решение этой сложной проблемы в эстетической теории.

Сборник «Против ревизионизма в искусствознании» составлен из докладов и сообщений, прочитанных в декабре 1958 года на конференции сотрудников Института истории искусств АН СССР.

Открывается он вступительным словом И. Грабаря «Реализм будет жить вечно». Старейший художник и искусствовед, сам когда-то испытавший влияние модернистских течений, оставляет их за порогом искусства, так как они разрушают главное — художественный образ.

Социально-исторические, гносеологические и практические истоки ревизионистских концепций в области искусства исследуются в статье Г. Недошивина «Марксистско-ленинская теория искусства и задачи борьбы с буржуазной эстетикой и ревизионизмом».

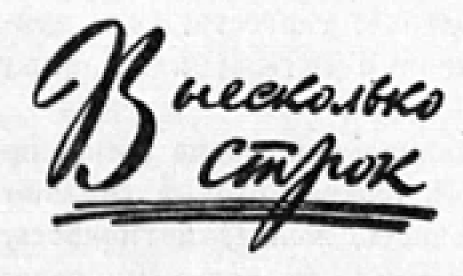
Статья Р. Юренева «О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши» остро полемизирует с рядом польских киноработников, которые в 1956—1958 годах поддались в своем творчестве пессимистическим настроениям и подвергали сомнению принципы социалистического реализма.

В остальных статьях исследуются и подвергаются критике социальные и особенно гносеологические корни и «эстетические» плоды абстрактивизма в живописи и модернистских течений в музыке. Этим вопросам посвящена статья В. Прокофьева «Абстрактивизм и его историческая миссия» и статьи И. Рыжкина и А. Алексеева о формализме в музыке.

Сборник статей «Вопросы эстетики» (выпуск третий, под общей редакцией Г. Недошивина) охватывает довольно широкий круг научных исследований. Значительное место в сборнике занимают работы, посвященные конкретному изучению эстетической природы и художественно-изобразительных и выразительных средств отдельных видов и жанров искусства: «Изображение и слово» Н. Дмитриевой, «Движение в скульптуре» А. Матвеевой, «Драма как эстетическая проблема» А. Карягина.

Другую часть сборника составляют статьи дискуссионного характера по общим эстетическим проблемам: М. Кагана «О путях исследования специфики искусства», В. Днепрова «О многообразии стилей в реалистическом искусстве», Л. Пажитнова и Б. Шрагина «О некоторых закономерностях развития эстетического сознания».

В сборнике публикуются также исследование профессора А. Бунина «Прогрессивные и реакционные тенденции в современной буржуазной архитектуре» и две работы по истории эстетической мысли в Германии новейшего времени: статья М. Кораллова об эстетических взглядах К. Либкнехта и критический обзор упадочнической буржуазной эстетики, написанный И. Ма́ца.



«К высотам технического прогресса» — назывался кинофестиваль, проведенный в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького в Москве.

«Семилетний план в действии» — такова была тема одного из дней фестиваля. В программу показа входили фильмы: «Электрификация в СССР», «Путь к изобилию», «Народное образование», «Культура принадлежит народу» и «Жилищное строительство в СССР».

●

Коллектив Центрального конструкторского бюро Министерства культуры РСФСР закончил разработку опытного образца аппаратуры перезаписи фотографических и магнитных фонограмм для киностудии «Ленфильм». Комплект этой аппаратуры, изготовленный совместно с работниками завода «Кинап», установлен на студии для проведения дальнейших испытаний в производственных условиях.

Оснащение киностудии новой, совершенной аппаратурой позволит значительно улучшить качество звучания фильмов.

●

На территории студии «Мосфильм» вдоль Воробьевского шоссе началось строительство большого здания — корпуса подготовки производства. Здание предназначается для размещения съемочных групп, находящихся в подготовительном периоде. Строительство корпуса предполагается закончить в 1960 году.



Календарь истории советского кино

1 ОКТЯБРЯ 1929 ГОДА

В этот день на экраны страны вышел киноальманах Якова Протазанова «Чины и люди», являющийся экранизацией трех рассказов А. П. Чехова: «Анна на шее», «Смерть чиновника» и «Хамелеон».

А. П. Чехов был одним из любимых писателей Я. Протазанова, и мечта экранизировать большую чеховскую повесть не оставляла его на всем протяжении 20-х годов. Однако режиссер был вынужден отказаться от первоначального замысла, ввиду трудностей перевода чеховской прозы на язык немого кино. Выбор же для экранизации трех коротких рассказов писателя был обусловлен рядом обстоятельств. Прежде всего он отвечал созревшему режиссерскому замыслу—показать галерею чеховских персонажей, олицетворявших чиновничью Россию, в которой значение человека определялось лишь местом, занимаемым им на общественно-служебной лестнице. Отобранные рассказы отличались остротой сюжета. Определяющим же оказалось согласие И. М. Москвина сыграть главные роли в рассказах «Смерть чиновника» и «Хамелеон». Образы, созданные Москвиным в фильмах «Поликушка» (1919) и «Коллежский регистратор» (1925), весь его театральный опыт импонировали Я. Протазанову—поборнику реалистической актерской школы в кино.

Юмористически изложенное Чеховым происшествие с Червяковым («Смерть чиновника») трагично в своем существе. Эту трагичность и сыграл И. Москвин. Четырежды пытается его герой извиниться перед Бризжаловым (которого превосходно играет В. Ершов), но ни разу актер не повторяет себя. С поражающей убедительностью передает Москвин нарастающий испуг перед генералом, и эксцентрическая развязка чеховского рассказа воспринимается в фильме как трагедия маленького человека, раздавленного системой чинопочитания.

Анализируя свою работу над образом Червякова, И. Москвин говорил: «Если бы я стал, следуя приему Чехова, тоже держаться эксцентрического плана, чеховский замысел был бы искажен, хотя бы уже потому, что, конкретизируя в реальных образах эксцентрические информации Чехова о смерти чиновника, мы вызываем у зрителя только чувство недоумения. Чеховским словам читатель верит, а мне, показывающему это на экране, зритель не поверит».

Не менее сложной оказалась и работа Москвина над образом Очумелова («Хамелеон»), который создан в основном языком мимики и жестов, предельно выразительных, скупых и точных.

Большой художественный успех фильма «Чины и люди» во многом объяснялся не только талантливой игрой актеров МХАТ И. Москвина, М. Тарханова (Модест Алексеевич), В. Ершова (Бризжалов), В. Станицына (Артынов), но и превосходной режиссурой Я. Протазанова, мастерством оператора К. Кузнецова и художника В. Егорова.

Киноальманах «Чины и люди» до сего времени остается одной из лучших экранизаций литературного наследия А. П. Чехова.

И. М. Москвин в роли Очумелова («Чины и люди»)



В нескольких строк

Конкурс на лучший киносценарий в честь сорокалетия Советского Казахстана объявлен Министерством культуры Казахской ССР, Союзом советских писателей Казахстана и Оргбюро Союза работников кинематографии республики.

Киносценарии должны быть посвящены темам современности—освоению целинных земель, трудовым подвигам народа. За лучшие сценарии установлены премии: одна первая премия—30 тысяч рублей, две вторых премии—по 20 тысяч рублей, две третьих—по 10 тысяч рублей.

Конкурс продлится до 1 марта 1960 года.

●

Фестиваль польских фильмов состоялся в столице Эстонской ССР Таллине. В дни фестиваля были показаны художественные фильмы «Часы надежды», «Кто он?», «Дело пилота Мареша», «Необыкновенная карьера», «Канал», хроникально-документальная картина «С киноаппаратом по городу Кракову».

●

В Ставропольском крае широкие масштабы приобрела кинопропаганда передового опыта сельского хозяйства.

За первое полугодие в колхозах, совхозах, на фермах, в бригадах края было проведено 22 тысячи киносеансов. Многие из них сопровождались лекциями и беседами членов Общества по распространению политических и научных знаний. Более двух миллионов человек посетили просмотры сельскохозяйственных кинофильмов. Работники кинопроката края взяли на себя обязательство до конца года довести количество просмотров сельскохозяйственных фильмов до 40 тысяч (в пять раз больше, чем в прошлом году).

Передвижная широкоэкранная киноустановка обслуживала летом хлопководческие колхозы Азербайджана. Тысячи колхозников просмотрели на полях «Восемнадцатый год», «Хмурое утро» и другие фильмы.



Новые материалы к биографии А. П. Довженко

Заведующий кафедрой украинского языка Житомирского педагогического института, доцент Т. В. Баймут (г. Житомир), прочитав опубликованную в нашем журнале автобиографию А. П. Довженко (1958, № 5), занялся собиранием материалов о раннем периоде жизни выдающегося советского писателя и кинорежиссера. Он прислал нам письмо, в котором сообщает, что А. П. Довженко работал учителем не на селе, как указано в книге Н. А. Лебедева «Очерк истории кино СССР», а в Житомире, куда прибыл в сентябре 1914 года.



Александр Петрович Довженко. 1915 год
(Публикуется впервые)

«А. П. Довженко, —сообщает Т. Баймут, —получил назначение на должность учителя Житомирского 2-го смешанного высшеначального училища. В «Памятной книжке дирекции народных училищ Волынской губернии на 1915 год» находим: «Открыто как городское в 1909 г., преобразовано в высшее начальное в 1913 г., классов 6, учащихся мальчиков 130, девочек 74... Учитель естествознания и гимнастики, не имеющий чина, Александр Петрович Довженко, учительский институт, содержания 1170 р., в службе и ведомстве 1 июля 1914 г., должности 20 сентября 1914 г.».

Это училище находилось в двух зданиях: главном—по улице бывш. Бердичевской (ныне ул. К. Маркса) № 54, угол Монастырской (ныне ул. Шевченко), и в здании по Пушкинской № 47, после перенумерации № 55, угол улицы Коцюбинского.

В Житомире можно найти немало материалов о жизни и работе А. П. Довженко в 1914—1917 годах.

Из воспоминаний его коллеги по 2 ВНУ, доцента Афанасьева Ивана Ивановича, который работал здесь с 1911 по 1918 год, ныне пенсионера, вырисовывается образ молодого, талантливого, энергичного, остроумного человека. Во время перерыва между уроками в учительской комнате, на прогулках или вечеринках—всегда, когда бы ни появлялся Александр Петрович в кругу своих коллег, значительно старших по возрасту и «имеющих чины», исчезала официальная натянутость, возникала атмосфера непринужденности, раздавались взрывы смеха. А. П. щедро награждал присутствующих дружескими шаржами, зарисовками, карикатурами, эпиграммами, тут же молниеносно рождавшимися на листочках блокнота. Особенно остроумным был сатирический «коллективный договор», написанный в учительской Александром Петровичем, —о «распределении прибылей» от подписки на «Заем свободы» Временного правительства.

С сердечной теплотой и большим уважением вспоминают своего учителя бывшие ученики 2 ВНУ. Зоя Кирилловна Леонтович (девичья фамилия Иванченко), бывш. сотрудница библиотеки Житомирского пединститута, рассказывает, что уроки Довженко казались всем слишком короткими, звонок всегда прерывал их на интереснейшем месте. Во время изложения нового материала или объяснений Александр Петрович никогда не сидел за учительским столиком. Иногда он рассказывал, стоя возле окна и мечтательно глядя куда-то вдаль, чаще—возле классной доски. А на доске появлялись наброски портретов, пейзажей. Слушали его внимательно. Особенно захватывающими и содержательными были экскурсии на берега реки Тетерев, которые проводил Александр Петрович не меньше трех раз за учебный





год в каждом классе. Этих экскурсий ученики ждали как праздника.

Несравненно чаще, нежели других учителей, видели ученики во время перемен и в общежитии Александра Петровича в своем кругу. Относился ко всем ровно, никого не выделяя. Ученики тянулись к нему, платили ему сердечным уважением, любовью, юношеской искренностью.

В 1917 году А. П. Довженко был переведен на работу в Киев.

Через три года (зимой 1920 года) А. П. Довженко снова короткое время работал в Житомире уже в качестве заведующего Житомирской партийной школой».

Вместе с письмами Т. Баймут прислал превосходный фотопортрет молодого Довженко (из группового снимка учителей, сделанного летом 1915 г.) и еще два снимка, сделанных им самим в Житомире в этом году: на первом — здание, где помещалось Житомирское училище (бывшая ул. Бердичевская, ныне ул. К. Маркса, дом 54), на втором — домик на Провиантской, № 21 (ныне № 16), где А. П. Довженко жил в 1914—1915 гг.

Встречи с С. Эйзенштейном

Уважаемые товарищи!

В № 1 вашего журнала за 1958 г. я прочел воспоминания К. С. Елисеева о С. М. Эйзенштейне.

Они всколыхнули в моей памяти былые дни, когда я общался с этим выдающимся человеком, и у меня появилось желание поделиться своими воспоминаниями с теми, кто интересуется его жизнью.

Мне посчастливилось быть свидетелем жизни и в небольшой мере участником творчества Сергея Михайловича Эйзенштейна на фронте гражданской войны в конце 1919 года — в г. Холме и в первой половине 1920 года — в Великих Луках.

С. М. Эйзенштейн рассказывал, что «два удара грома» побудили его идти в искусство: первым был спектакль «Турандот» в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского в Риге в 1913 году, вторым, окончательно определившим его намерение бросить инженерию и стать театральным художником, был «Маскарад» Лермонтова в бывш. Александринском театре, поставленный Вс. Э. Мейерхольдом в канун Февральской революции.

Однако понадобился вихрь революции, как говорил он, чтобы преодолеть инерцию раз намеченного пути и броситься в неведомое будущее...

Осенью 1919 г. я был командирован в Управление военно-полевого контроля 15-й армии, а оттуда вскоре в г. Холм, Псковской области, в качестве военно-полевого контролера.

В это время вблизи Холма «18-м военно-полевым строительством» воздвигались оборонительные сооружения. Это были главным образом окопы и многочисленные проволочные заграждения.

Руководящий технический персонал строительства состоял преимущественно из мобилизованных студентов старших курсов различных технических высших учебных заведений Петрограда.

Наблюдая за работами, я не мог не обратить внимания на одного техника, нескладного на вид, но чрезвычайно подвижного, в больших, не по росту, рыжих, некрашеных сапогах. В расстегнутой солдатской шинели, с непокрытой головой, со вздыбленной копной русых волос, всегда веселый, он всюду вносил оживление. Этим строительным техником был Сергей Михайлович Эйзенштейн, прибывший сюда со студенческой скамьи 3-го курса Петроградского института гражданских инженеров.

Холм находился на военном положении, и после 4—5 часов вечера хождение по городу допускалось лишь по особым пропускам. Мы имели их, что облегчало нам общение в этом небольшом городке.

На высоком берегу—бульвар с пустовавшими в вечерние часы, давно некрашенными скамейками. Тут после работы частенько мы встречались с Эйзенштейном.

При ближайшем знакомстве нельзя было не почувствовать в этом технике очень интересного человека. Он был как бы барометром своего времени—жил и волновался всеми волнениями современности.

Шутник и затейник, любитель каламбура, насмешник до озорства, фантазер, светящийся всеми цветами радуги оптимист, исключительно начитанный, знаток всех художественных направлений тех лет—таким был тогда, в двадцать один год, С. М. Эйзенштейн.

Он поражал своей начитанностью. В его «прифронтовой» библиотечке можно было найти редкие книги по искусству, в особенности по театру, на немецком, французском и английском языках. Пожалуй, такой библиотечке мог бы позавидовать не один искусствовед и вне прифронтовой полосы.

Но самой яркой, всепроникающей чертой его натуры была динамичность. Динамичность физическая, динамичность мышления, образов.

Выразительницей движения он считал линию. Линия воспринималась им, как след движения, процесс, путь.

Он не расставался с карандашом. Его рисунки отличались остротой. Затрачивал он на них минуты, а иногда буквально секунды. Резинки в его руках я не видел никогда.

В конце 1919 года строительство переместилось в Великие Луки, где находился штаб 15-й армии. Там же организовался клуб работников штаба с секциями (кружками): театральной, литературной, шахматной и т. д.

В театральный коллектив входили в основном инженерно-технические работники «18-го военного строительства», служащие штаба армии и кое-кто из местных любителей театрального искусства.

С. М. Эйзенштейн был душой всего дела: постановщиком, режиссером, актером.

Большую помощь воспитанию участников коллектива оказывал один из старейших работников бывш. Суворинского театра на Фонтанке, человек большой эрудиции, автор книги о гриме В. Н. Лачинов. Он знакомил нас с историей театра, костюма и преподавал технику грима.

Для чтения лекций по театральным дисциплинам были приглашены актеры местного «Дома просвещения» имени Ленина, где художником и актером тогда работал ныне здравствующий художник К. С. Елисеев. При его консультации Эйзенштейн писал театральные декорации.

В феврале и марте 1920 года нами было сыграно несколько маленьких пьес. Наибольший успех имел



Рисунок С. М. Эйзенштейна
(Публикуется впервые)

«Двойник» Арк. Аверченко. Постановщиком и исполнителем роли «Прохожего № 1» был Эйзенштейн. Природные недостатки голоса очень вредили исполнителю роли, он это осознал и больше не выступал в роли актера. С тем большим энтузиазмом отдался он работе художника, постановщика, режиссера.

В театр пришел новый зритель со своими вкусами, запросами, требованиями. Руководство нашего театра решило обратиться к революционной тематике прошлого.

Выбрали «Взятие Бастилии» Ромена Роллана. Ее главные персонажи — прославленные деятели революции 1789 года Робеспьер, Дантон, Марат и другие сильные духом люди, борцы за свободу. Нам нравилось, что пьеса пронизана горячим сочувствием к народу, борющемуся за свое освобождение, героическим пафосом, которого достиг автор в изображении народных сцен.

Мне была поручена роль Гоншона. Эта роль представлялась Эйзенштейну наиболее благодарной для применения приемов игры традиционного итальянского театра «комедии масок» (сценические трюки, шутки и т. п.).

Могу засвидетельствовать, что склонность Эйзенштейна к заострению образов, к гротеску, буффонаде была совершенно отчетливо выражена уже в период постановки «Взятия Бастилии» и первоисточником этих увлечений была «комедия масок» («Commedia dell'arte»). Редкая беседа с ним в Холме и Великих Луках обходилась без упоминания этого классического театра.

Оживленные народные сцены, эффектные речи героев, яркие костюмы, интересные декорации, общий торжественно-героический колорит пьесы — все это отвечало приподнятому настроению переполнявших театр красноармейцев и рабочих.

Спектакль был обращен к массе. И зритель не оставался в долгу. Из зала доносились реплики, то добродушные, то грозные. Не оставлен был без внимания и Гоншон — банкир и содержатель игорных притонов в Пале-Рояле, «толстяк, опухший от пороков, сочащийся распутством и наглостью»,— по словам Марата. По его адресу раздавались выкрики: «паук, гадина, раздавить его».

Не только теперь, но и тогда я понимал, что для роли Гоншона нужен не я, а какой-нибудь большой актер. Но его не было. Сергей Михайлович нас ободрял, и мы старались...

В этой работе Эйзенштейн показал себя талантливым театральным художником и смелым режиссером-постановщиком. И поэтому, когда однажды, в дни последних репетиций «Взятия Бастилии», он обратился ко мне с вопросом, — по какому пути, по моему мнению, ему следует идти: по дороге инженера-архитектора или по театральной, — я, не колеблясь, ответил:

— Вы режиссер с головы до ног. Вы одной породы с Мейерхольдом, и на этом пути вас ожидает не меньшая известность. Вот вам мое мнение.

В ту пору сравнение с Мейерхольдом было для него наибольшим комплиментом.

Помолчав, он спросил:

— Вы в этом уверены?

— Убежден.

Больше на эту тему мы с ним не говорили.

Как бы в подтверждение своего бесповоротного решения вступить на творческий путь, Эйзенштейн подарил мне свою зарисовку Гоншона, с дорогой и лестной для меня надписью: «Провидцу на память. 19/IV-20» (см. фото на стр. 151).

Вскоре после этого Эйзенштейн перешел на театральную работу в Политуправление Западного фронта.

Революция вовлекла Эйзенштейна в искусство. Теперь он вступил на широкую дорогу, которая через волнующие успехи и горестные неудачи, благодаря неустанному труду, творческой смелости и идейной целеустремленности — служить Революции, — привела его к мировому признанию и прославила советское киноискусство.

Москва С. СЕМЕНОВ

Хроника Госфильмофонда

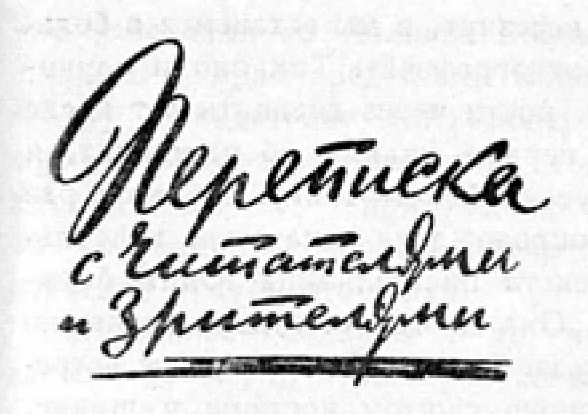
К 40-летию со дня подписания В. И. Лениным декрета о национализации кинематографии коллектив научных сотрудников Госфильмофонда подготовил сборник «Советские кинорежиссеры»— первую часть обширного справочника о деятелях отечественного киноискусства. Сборник состоит из кратких творческих характеристик свыше 500 режиссеров-постановщиков и полного перечня их картин.

Впервые в истории советского киноведения предпринята попытка собрать и систематизировать сведения о мастерах советского киноискусства. Сборник будет представлять интерес не только для специалистов, но и для многочисленных любителей кино. После его сдачи в печать научные сотрудники Госфильмофонда приступят к работе над другими частями биографического справочника (о сценаристах, актерах, операторах, художниках, композиторах).

●

Внимание киноведов несомненно привлечет также подготовляемый к изданию «Бюллетень» Госфильмофонда.

Первый выпуск «Бюллетеня» включает ряд очерков о творчестве мастеров советского и зарубежного кино и фильмографическо-справочные работы, как, например, «Экранизации в советском кино», «Американские немые фильмы в советском прокате» и другие.



В редакцию нашего журнала поступает много писем с предложениями тем и сюжетов новых фильмов. В ряде писем высказываются пожелания о создании документальных и видовых картин, посвященных Сибири и Дальнему Востоку. Публикуем два таких письма.

М. Поляновский

Потрясающие контрасты

Недавно появилась маленькая кинопоэма «Маяка с реки Бикин». В ней показаны сцены сегодняшней жизни древнего народа удэ, обитающего в Уссурийской тайге.

Этот короткометражный фильм создали студенты ВГИКа режиссер Ю. Файт и оператор В. Чумак.

Зрители с удовольствием посмотрят отлично снятую цветную ленту об удэгейцах, приобщившихся к новой, социалистической культуре. Никого не удивит сегодня показанный на экране отличный поселок, где жужжат электропилы и идет энергичное строительство домов из кирпича, не удивят катера и моторные лодки, несущиеся по таежным рекам, самолет, прилетевший в удэгейский поселок с пассажирами, почтой и посылками. Зритель увидит людей в пиджаках и куртках, женщин в цветастых платьях. А давно ли удэгейцы шили свои наряды из оленьих шкур?

Не вызовет удивления то, что рыбацкие колхозы оснащены сетями и неводами, а в других артелях есть коровы, домашняя птица, огороды и выращивается чудесница-кукуруза...

Маяка — имя старика-удэгейца, живущего у реки Бикин. Он придерживается старого, чуть ли не первобытного уклада: живет в юрте, рыбу бьет острогой, ездит в долбленой лодке — улимагде. Но внучка Маяки окончила школу-интернат, она бесстрашно поднимается в воздух и на самолете мчит во Владивосток. Она будет учиться в институте. И по всему видно, старый Маяка вскоре перекочует в поселок, в благоустроенный дом.

Маленькая кинопоэма о Маяке с реки Бикин воспринималась бы нашими зрителями совсем иначе, если бы показать ее после другого фильма, снятого тридцать лет назад и появившегося на экране под названием «Лесные люди».

В самом начале 1928 года во Владивосток прибыла из Москвы экспедиция Совкино. Молодые киноработники — режиссер Александр Литвинов и оператор Павел Мершин стали создателями первых фильмов о Дальнем Востоке, где лишь в 1922 году была восстановлена Советская власть.

Автору этих строк довелось стать свидетелем работы киногруппы, проходившей при близком участии Владимира Клавдиевича Арсеньева. Помнится, вначале он отнесся к замыслам киноработников с некоторым недоверием. Испытав трудности походов по Уссурийской тайге, начатых еще в начале века, Арсеньев полагал, что люди с кинокамерами их не вынесут. Но настойчивость и упорство Литвинова и Мершина переубедили его.

Арсеньев — ученый и исследователь — был также писателем. В 1926 году вышла его книга «Лесные люди — удэгейцы». Владимир Клавдиевич горячо поддержал намерение создать о них фильм. Он говорил:

— Это маленькая, но прелюбопытная народность: всего около 1400 человек. Им грозило полное вымирание. Я застал их в первобытном состоянии. С приходом Советской власти ростки нового стали проникать в Уссурийскую тайгу. Удэ выходят на верную тропу к новой жизни. О них просто необходимо сделать киноленту...

Сам Арсеньев не мог тогда поехать с киногруппой, но стал вдохновителем всей ее работы: познакомил с материалами об удэгейцах, помог раз-

работать сценарий, маршрут, проследил за снаряжением экспедиции, позаботился о проводнике для нее.

— Жаль, нет в живых Дерсу Узала,— говорил он.— Я вызову Сунцая Геонка, удэгейца, ходившего в походы вместе со мной и Дерсу. Он будет вашим проводником по тайге, познакомит с Инси Амуленка, главой стойбища в местности Канахэ.

По маршруту, разработанному Арсеньевым, в ту пору, когда на Дальнем Востоке не знали гражданской авиации, прошла по опасным тропам, по бурным рекам, кинематографическая экспедиция.

Имя Арсеньева открыло людям с камерой доступ ко всем населявшим тайгу народностям. В дневнике режиссера появилась, например, такая запись:

«Инси спросил Сунцая, какая причина заставила «луса» (русского) сделать такой длинный и трудный путь к хребтам Сихотэ-Алиня. Сунцай объяснил старику, что киноэкспедицию сюда прислала Советская власть узнать и снять, как живут лесные люди... Помолчав немного, Инси ответил, что желание Советской власти для него закон, а просьба Арсеньева — друга — равносильна закону. Он поможет нам всем, чем только сможет».

Пройдя летом 1928 года по следам Арсеньева, люди из Москвы сняли два волнующих фильма. Первый — «Лесные люди» — поведал об удэгейцах, названных тогда одной из газет «племенем, заблудившимся в веках». Второй фильм — «По дебрям Уссурийского края» — воспроизвел путь, пройденный киноэкспедицией по маршруту Арсеньева и Дерсу Узала.

Владимир Клавдиевич был редактором этих лент, с успехом прошедших на наших и зарубежных экранах.

...Миновало тридцать лет.

И вот перед нами только что вышедшая книга «По следам Арсеньева». Это — воспоминания А. А. Литвинова*. Легко, свободно, просто рассказывает автор о том, как несколько москвичей впервые проникли в таежные дебри. Люди с кинокамерами жадно фиксировали чуть не первобытный уклад жизни удэгейцев. Ведь советское влияние только к концу двадцатых годов начало проникать в далекую тайгу. На страницах книги возникает образ самого Арсеньева, популярного в те времена на всем Дальнем Востоке.

Литвинов так заключает свое повествование: «Еще в начале нашей экспедиции, перед отъездом в долину реки Анюя к хребтам Сихотэ-Алиня, Арсеньев говорил: «Торопитесь снимать лесных людей сейчас, иначе все эти пережитки старины уйдут в прошлое, исчезнут, и мы останемся в большом долгу перед этнографией». Так оно и случилось. В 1947 году, почти через двадцать лет после того, как я снял первые фильмы об удэгейцах, я вновь пришел в уссурийскую тайгу. На этот раз киноэкспедицию сопровождала в качестве консультанта и автора текста писательница Юлия Алексеевна Шестакова. Она много лет отдала изучению и описанию быта удэгейцев... На берегу нас встретил удэгеец в хорошо сшитом костюме и шляпе.

— Познакомьтесь, товарищи, Джанси Кимонко,— представила нам его Шестакова, — бывший студент Ленинградского института народов Севера, окончил центральные курсы советского строительства. Жители села Гвасюги избрали его председателем сельского Совета. Джанси Кимонко занимается литературной деятельностью...

Мы радостно пожимаем руки первому от сотворения мира удэгейскому писателю Джанси Кимонко... Разве я мог представить себе двадцать лет назад, что удэгейские женщины угостят меня парным молоком от колхозных коров или огурцами из собственных огородов, что лесные люди пригласят меня на собрание, где обсуждается вопрос о строительстве электростанции, что юноша-радист принесет мне радиограмму из Москвы, что я буду присутствовать на партийном собрании удэгейского колхоза, что старая мать-удэгейка передаст со мной письмо дочери, которая учится в хабаровском институте. Лесные люди прошли большой путь. Чудесные изменения произошли в их жизни».

Добавим от себя, что кинорежиссер остался верен теме Дальнего Востока, впервые затронутой им три десятилетия назад.

Незадолго до сороковой годовщины Великого Октября режиссер, которому было тогда уже под шестьдесят, вновь прошел с кинокамерой по следам Арсеньева. Цветной полнометражный киноочерк «По дорогам Приморья» как бы завершил кинотрилогию, снятую в 1928, 1947 и 1957 годах.

Начинается фильм с изображения книги В. К. Арсеньева «В дебрях Уссурийского края», сопровождаемого таким текстом:

«Мы решили отправиться с киноаппаратом в те места, по которым проходили Арсеньев и его спутники, пробиравшиеся на лошадях и пешком. Сейчас широкие автострады и стальные магистрали рассекли хребты Сихотэ-Алиня. После окончательного изгнания отсюда интервентов не стало больше Уссурийского края — былой полицейской крепости на Дальнем Востоке. Есть Советское Приморье. Так перечеркнула наша жизнь название старой книги Арсеньева».

Итак, менее чем за тридцать лет одному кинорежиссеру удалось показать на экране поразитель-

* А. Литвинов, По следам Арсеньева (Записки кинорежиссера). Владивосток, Приморское книжное издательство, 1959.

ные изменения на Дальнем Востоке. За эту популяризацию края средствами кинематографа Александру Аркадьевичу Литвинову, действительному члену Приморского филиала Географического общества, недавно присуждена премия имени Ф. Ф. Буссе — первого председателя Общества изучения Амурского края.

Заслуживает похвалы и то, что киноработник взялся за перо, чтобы рассказать в книге «По следам Арсеньева» о первом походе наших кинематографистов в глубь тайги. Литвинову есть о чем вспомнить!

Сейчас он продолжает готовить к печати свои «Записки кинорежиссера», которые, несомненно, найдут широкий круг читателей.

Но одно дело — рассказать, другое — показать.

Ленты, снятые Литвиновым 20—30 лет назад, давно уже стали достоянием архива. Недавно мы извлекли их, просмотрели на экране и убедились, что многие киноматериалы о недавнем безвозвратно ушедшем прошлом надо еще сейчас и впредь показывать зрителям.

«Вымирающее племя» — называлась статья об удэгейцах, опубликованная газетой «Известия» в 1927 году. «Последний из удэге» — так озаглавил свой роман А. Фадеев. Но взгляните на кинокадры, снятые в Сияну два года назад. Удэгейские ребята веселыми стайками бегут в свою школу. Мелькают красные пионерские галстуки, а на груди у старших — комсомольские значки. Они и не подозревают, что их небольшому народу сравнительно недавно грозило вымирание. Юные удэгейцы привыкли к коровам, домашней птице, для них привычное явление и огород, и поля, где кукуруза вызревает неподалеку от жень-шеня.

Когда новое поколение смотрит картину «По дорогам Приморья», его уже не удивляют отличные трассы, аэродромы, новые благоустроенные города (в том числе и город Арсеньев), заводы и комбинаты, построенные в бывших дебрях.

Но попробуйте показать на экране недавно снятые кадры о жизни удэгейцев вперебивку с другими, снятыми тридцать лет назад тем же режиссером, на тех же самых местах! Контрасты окажутся настолько разительными, что без комментариев каждый увидит и поймет величие социалистических преобразований на самой отдаленной окраине страны.

Если бы фильм «Лесные люди» показали сегодня молодым удэгейцам, их потрясло бы увиденное на полотне. Неужели еще недавно так жили их деды, отцы, матери? В ветхих юртах, с собаками, чадом и дымом. И женщины не имели права сидеть рядом с мужчинами. И никакой мебели, только шкуры на земляном полу. И ни одного огорода вокруг. Только вешала, на которых вялилась рыба — основное тогдашнее питание для людей и собак. Ни врача, ни родильного дома. Вот лежит в темной юрте больной. К нему зовут шамана, задаривают его, чтоб вылечил. Шаман пляшет, беснуется, бьет в бубен. Но больному становится все хуже. Можно бы вызвать врача из отдаленного пункта, но шаман запрещает: он сам выгонит «злого духа». Сменяется кадр: поодаль от жилищ ставят маленькую юрту из коры. Это для роженицы: в полном одиночестве она должна здесь разрешиться от бремени. На десятые сутки после родов женщина вправе вернуться домой, к мужу...

В книге «По следам Арсеньева» автор пишет:

«Мы прекрасно понимали, что подобные обычаи не сегодня-завтра исчезнут с лица земли. Сохранятся они лишь в нашем фильме как материал, нужный для понимания отдельных сторон первобытной культуры народа».

Справедливое замечание! Но с помощью старых кинокадров можно показать, какие произошли сдвиги в жизни вымиравшего племени.

Ведь вот, к примеру, в 1957 году кинооператору удалось в удэгейском колхозе снять шаманью пляску. Ее показывал, точнее — пародировал в клубе на вечере самодеятельности киномеханик удэгеец Николай Канчуга. Молодежь, никогда не видевшая шаманов, от души смеялась.

Сопоставьте этот эпизод со снятым в 1928 году здесь же камланием. Вы увидите на экране, что все присутствовавшие относились к нему, словно к священнодействию.

К сожалению, мы недостаточно используем документальные киноматериалы, снятые в первые годы после Октября. Здесь следовало бы вспомнить опыт немецких режиссеров Аннели и Эндрью Торндайков, создавших замечательные фильмы на основе архивных кинодокументов.

Ровно тридцать лет назад Литвинов и оператор Мершин (погибший во время войны) запечатлели на Камчатке интереснейшие эпизоды. Коряки, тогда абсолютно неграмотные, посылали с попутными всадниками добытую ими пушнину, а с нею и записки в факторию. На куске коры автор записки наносил изображения парохода, избы, ружья, мешка, куля с сахаром и других предметов. Это «письмо» говорило: «пойди к берегу, там фактория, отдай мою пушнину, возьми взамен ружье, муку, сахар и прочее».

На кинокадрах удалось запечатлеть в корякском поселке процесс жертвоприношения. На заклание отдавали лучших ездовых собак, потом вешали убитых животных повыше над юртой: бог должен был увидеть, что его не обманули, отдали ему самое лучшее.

Трудно сегодня поверить, что все это снято на Камчатке, совершившей за последние годы скачок через столетия. Контрасты между тем, что было, и тем, что есть на Камчатке сейчас, лучше всего можно показать с помощью лежащих под спудом документальных фильмов.

Почему бы А. Литвинову, работающему на Свердловской киностудии, не смонтировать из его фильмов повесть о том, какие перемены произошли за треть века в бывшем Уссурийском крае и на Камчатке? Это была бы потрясающая картина.

...К такому выводу приходишь, ознакомившись с недавно появившимся фильмом «Маяка с реки Бикин» и книгой А. Литвинова «По следам Арсеньева».

Г. Бударов

Какую можно сделать картину!

Недавно мне довелось увидеть картину «Властители леса», снятую в Бельгийском Конго. Один за другим на экране возникали кадры, поражающие своей красочностью и разнообразием. Не интрига, не приключения, а только природа — флора и фауна — в течение двух часов заставляют зрителя неотрывно смотреть на экран, который знакомит их с миром живой и мертвой природы Конго. Ползет ли бесконечно длинная, черночешуйчатая с красными пятнами змея, терзают ли свою жертву львы, бегут ли в густых зарослях человекообразные обезьяны, или вдруг на вечернем небе среди многоцветных облаков блеснет заря, прокатятся ли волны бурной реки — снова и снова гремят аплодисменты благодарного зрителя. Ничего нет необыкновенного или невиданного, все это знакомо по описаниям путешественников, а зазубрины кратера по рисункам из учебников географии помнятся с самого раннего детства. Но эмоции человека способны возбуждаться бесконечно, если элементы искусства касаются наших чувств и тревожат их.

С успехом демонстрируется картина «Тропою джунглей», снятая советским режиссером А. Згуриди в содружестве с китайскими кинематографистами.

Я не берусь сравнивать ее с картиной бельгийских режиссеров: и то и другое — хорошо. И та и другая волнует, в той и другой есть красочность и своеобразие. Может быть, в картине «Тропою джунглей» глубже показана жизнь животных, — я не берусь об этом судить.

Меня волнует другое: какую бы можно было сделать картину на материале Сибири! Не вымысел, не фантазия, а мои наблюдения заставляют меня поделиться этим материалом.

Если вы спуститесь от Красноярска по Енисею до устья Ангары, вы прежде всего обратите внимание на необыкновенно прозрачную и в то же время черную воду, которая почти до Енисейска идет темной лентой, не сливаясь с голубой водой Енисея. Когда будете подниматься через пороги Ангары, вы увидите голубые мраморные скалы, вершины которых сливаются с небом, а основания этих скал опускаются в прозрачную воду Ангары, отражаясь на ее поверхности голубой полосой. В другом месте таким же отвесным утесом поднимаются розовые скалы, и когда на них падают отсветы утренней зари или лучи заходящего солнца, они кажутся прозрачными. Края этих отвесных скал как бы покрыты позолотой.

По пути на Южно-Енисейские прииски, в далеком золотоносном крае Удерейского района попадутся розгари, там, где широкой полосой между речками Мурожной и Тюрепиной прошел лесной пожар. Но не обугленные пни и поверженные колодины полусгоревших деревьев вы увидите. Вашему взору представится совсем другая картина: на целые километры, поднимаясь на увалы и спускаясь в лощины, идут поля кремового белоголовника, а его сменяет сиреневый и бледно-розовый кипрей. Когда же вы вступите на территорию золотоносного района, между хребтами, густо заросшими кедрачом, вы увидите горные речки, великолепные своей синевой и такие прозрачные, что с высоты хребта можно видеть, как по дну их катится округлая разноцветная галька, ефеля, и шмыгают стаей и поодиночке хариусы.

По другую сторону хребта увидите речку, оранжевую по цвету, окрашенную раствором пластов, которые она размывает, а дальше течет речка с густой желтой водой, как кисель из облепихи. А вот под высоким отвалом огромное озеро, и по краю его толпятся высокие лиственницы и сосны, положив свое отражение к подножию, словно собрались полюбоваться собой. И действительно

есть чем любоваться. Кора сосен, покрытая лишаями и кудреватым мохом, похожа на драгоценный занавес с ткаными узорами, который спускается из-под темной зелени крон.

А видели вы березовую рощу? Какие просторы раскрывает она, сколько в ней мягкого света и как прекрасны эти высокие, стройные, как восковые свечи, деревья с перламутровой корой! А вот бор, где кедры перемежаются с сосной, ели — с пихтой. На вековых деревьях свисающие гирлянды светло-зеленого моха, и где-нибудь между густой хвоей вдруг верба высунет к свету ветку с желтыми пушистыми цветами, похожими на только что вылупившихся цыплят.

Пойдите на таежную речку Мурожную, и вы увидите, как через водопады прыгают трехпудовые таймени, поднимаясь к истокам метать икру. В глубоких прозрачных омутах вы найдете пятнистых форелей и голубоватых линьков, которые плавают на поверхности воды и вдруг, подпрыгнув, хватают поденку и скрываются на дне глубокого омута.

Если в речке Ягодкиной с ее обрывистыми берегами вы поставите жерлицу на щуку, то осматривать свою рыболовную снасть поезжайте не в лодке, а в маленьком ботике, выдолбленном из целого елового дерева. Обязательно в ботике! И не пытайтесь снять с крючка щуку, а, отвязав шнур от удилища, зацепите его за кольцо в носу ботика, и щука повезет вас вверх по Ягодкиной. Иногда она будет всплывать на поверхность речки, и тогда вы увидите ее огромное тело и зеленоватый мох на затылке. Хороша прогулка на ботике: щука тянет его с такой силой, что пена вскипает под носом суденышка. И когда она устанет от этого путешествия, вы ее без труда снимете с жерлицы.

А если осенью, когда ледок покроет речку, вы поставите на нарты плетенный из прутьев вербы коробок и впряжетесь в них, направьте свой путь под те черемухи, которые цвели в начале лета. Вы увидите на оголенных ветвях, сбросивших листву, густые гроздья черных подмороженных ягод. И стоит вам несколько раз ударить по стволу, как ягоды опадут на гладкий прозрачный лед — собирайте их лопатой и кладите в коробок. Потом можно высушить ягоды на поду русской печки и смолоть; коричневая мука черемухи — это одно из лучших лакомств.

А видели вы когда-нибудь подтаежные сибирские луга, покрытые пушистым визилем или густым горошком лесным? На этом необыкновенном ковре, как раскаленные угли, или лучше сказать, как пылающие головни, горят жаркие цветы. Ведь название-то какое! Жаркие цветы. Они не красные, не оранжевые, а именно цвета пламени.

Если вам захочется увидеть лосей, охотник Василий Карков покажет вам их бой, он даже может повести вас в гриву, где медведь ездит верхом на лосе, когда оголодает и захочет горячей крови и теплого мяса. Вы можете заснять охоту с лабаза, когда медведь приходит доедать свою добычу. Поздней осенью можете принять участие в облаве на медведя в берлоге. Их в Удерейском районе много.

Если вас интересует рыбная ловля на Енисее поплывнем, садитесь в носовую часть лодки с киноаппаратом и снимите, как извлекают из воды пятипудового осетра, буйного и сопротивляющегося...

А видели вы когда-нибудь, как во время осеннего или весеннего перелета гуси тысячами садятся на косы по Енисею? Когда они, вспугнутые кем-нибудь, поднимаются в воздух, небо закрывается, свет меркнет, и перо и пух густым облаком долго плывут по воздуху — так крепко они крыльями бьют друг друга, поднимаясь в просторы неба.

А мало ли можно увидеть чудес и в лесах, и в реках Дальнего Востока! Многим ли приходилось видеть, как кета, избитая, израненная, плывет, пробирается, чуть ли не по берегу лезет к истокам речки метать икру?..

Много интересного можно снять на бескрайних просторах нашей Родины. Было бы желание, а материала достаточно. И не на одну, а на добрый десяток картин.

От редакции.

Мы познакомили с письмом Георгия Ивановича Бударова — письмом красочным, образным, интересным — Московскую студию научно-популярных фильмов. Какие же мысли вызвало оно у работников студии?

Судить об этом можно по следующему документу:

«В редакцию журнала «Искусство кино».

По вашей просьбе мы ознакомились с письмом т. Бударова, в котором он предлагает создать видовой фильм на материале Сибири. Сообщаем, что районы, о которых пишет т. Бударов, были уже широко отражены в ряде видовых фильмов («По Енисею», «По Ангаре», «Красноярские Столбы» и др.). Кроме того, в плане студии на ближайшие два года не предусмотрено создание видовых фильмов, и поэтому использовать предложение т. Бударова мы не можем.

Возвращаем вам письмо т. Бударова.

И. О. нач. сценарно-редакторского отдела
М. Шапров»

Вот что такое отписка!

Заглянув в перечень ранее поставленных фильмов, и. о. нач. сценарного отдела убедился в том, что Сибирь уже «отражена», как он сообщает, в науч-

но-популярной кинематографии и даже широко. Вздохнув с облегчением, он написал опубликованную выше типично канцелярскую бумагу.

Не беда, что на самом-то деле у нас нет ни одной научно-популярной картины о земле Сибирской, отмеченной такой любовью к «материалу» и таким образным ви́дением жизни, каких требует от режиссера т. Бударов. Не беда, что кинематография даже не пытается создать поэтический, увлекающий зрителей фильм о богатстве и красоте наших поистине прекрасных земель. Для тов. Шапрова достаточно того, что в соответствующей тематической рубрике можно спокойно поставить крестик.

Это и есть «мышление по рубрикам», характерное для каждого, кто только и. о. инициативного работника.

Может быть, в Управлении по производству фильмов посмотрят на дельное и очень своевременное предложение иначе?

За правду жизни

Обзор писем читателей

В № 6 нашего журнала был напечатан новый сценарий Юрия Нагибина «Пути-дороги...». Автор опубликовал два варианта финала сценария и обратился к читателям с просьбой высказать свои мнения о том, какой из вариантов ближе к жизни и художественно более оправдан. В редакцию пришло много писем с откликами на эту просьбу.

«Не переделывайте окончание вашего сценария!— пишет А. Стрижевский (г. Киев), обращаясь к Ю. Нагибину. — Оно естественно, логично, оно тревожит и наталкивает на глубокие размышления».

Его точку зрения поддерживает читатель М. Клюква: «Мне хотелось, чтобы автор оставил первоначальный вариант сценария, ибо весь рассказ о Люсе не может кончиться иначе! Второй конец идет от недоверия к зрителю, к его способности сделать правильные выводы».

Краткие, но выразительные письма с просьбой сохранить в фильме первый вариант конца прислали Д. Чечель (г. Кировск), В. Цветков (г. Химки), Е. Кошелев, К. Миллер (г. Сталинабад) и др.

Многие читатели подробно обосновали свое мнение. Инженер Ю. Гальперин (г. Тула) считает, что «художественное произведение, если оно до конца продумано автором, не может иметь двух концов. Один из них всегда в какой-то мере не будет соответствовать логике развития сюжета и характеров действующих лиц.

Нам кажется логичным первый вариант. Он заставляет задуматься не о том, сядет ли Люся в следующий поезд или вернется в райцентр, а о судьбе ей подобных «отсевков» в более широком плане, об отношении к жизни иждивенческом и творческом. Писатель должен воспитывать живых людей, а не собственных героев, поэтому нам кажется принципиально важным сохранить в фильме логический финал.

Нужно сказать, что всякие счастливые концы давно приелись зрителям, но не меньше надоели и концы «с открытыми вопросами». Те, кто почеловечески «пожалел» Люсю (словно кто-то ее бросает в тундре на съедение волкам!), предполагают, что посоветованный ими автору конец заставит зрителей размышлять. Но зритель, по свойственному ему добродушию, обязательно домыслит счастливую развязку, и это не может не снизить воспитательное значение фильма».

«Второй вариант лишний,—пишет И. Кавелашвили (г. Тбилиси).—В жизни есть только две дороги, и если Люся не пошла за Лютиковым, то, можно подумать, она решила остаться, вернуться в деревню. А такой конец был бы невыносимо фальшив. Нужно оставить первый вариант фильма, потому что он единственно верный и жизненный».

Журналист В. Брусянин и пенсионерка Ю. Брусянина (г. Ленинград), студент Е. Полищук (г. Рига) и другие спорят с тем, что первый вариант «осуждает Люсю бесповоротно», что «автор слишком жестоко расправился с нею». «До станции Люся дойдет, — пишут В. и Ю. Брусянины, — до Ленинграда доедет. И она обязательно уедет, потому что сейчас она озлоблена против людей и нужно время, ясные мысли, чтобы все обдумать и затем, если ее на это хватит, вернуться в большую жизнь». «Таких людей, как Люся, — считает Е. Полищук, — не перевоспитаешь мягкостью. Только суровый урок, данный ей Кочетковой, Окунчиковым, дедом Макаром, может помочь ей выйти на прямую дорогу».

Н. Дынькина (г. Москва) сравнивает два варианта и убедительно показывает, что вторая концовка внутренне даже более жестока для Люси.

Хотя в первом варианте Люся остается одна на заснеженной дороге, ее все же окружает мир настоящих людей и перед ней лежит широкая дорога, а во втором случае она, довезенная дедом Макаром до станции, «оказывается попутчицей по жизни отвратительного Лютикова». Конечно же, это страшнее, чем прогулка по свежему воздуху.

Большое письмо прислала читательница Г. С. из Сибири.

Она пишет: «...я агроном, как ваша Люся, и я тоже ленинградка. Я очень люблю свой город: и Эрмитаж, и Невский, и Пушкинский театр... Но вот уже несколько лет я живу в Сибири, в деревне, и не собираюсь отсюда уезжать...

Самой интересной в вашем сценарии показалась мне мысль о том, что те, кто презирают периферию и «любят» город, по сути дела в городе «пользуются только троллейбусом и канализацией». И не странно, что Окунчиков, который был в Ленинграде всего две недели, знает город не хуже Люси и уж, конечно, больше в нем увидел, чем она.

Когда я приезжаю в отпуск в Ленинград, то выясняется, что я за месяц успеваю посмотреть гораздо больше спектаклей, чем мои друзья за год. Меня часто спрашивают, не жалею ли я, что забралась в глушь. И, бывает, не верят, что не жалею.

А мне их жалко — жалко, что не видят они очень многого в жизни. Мне сейчас даже трудно вообразить, как я могла жить без Сибири: без ярких таежных цветов, каких не бывает в лучших садах, без пенящихся порогов Енисея, без Красноярских Столбов, о которых словами-то и не скажешь... Вы спросите: а работа, а люди? Что ж, здесь, среди этих просторов, как нигде, чувствуешь, что ты нужна людям, что ты можешь сделать нужное, полезное...».

Аналогичные соображения высказывает В. Куликова из г. Ростова-Ярославского:

«Признаться, мне пришелся по душе весь ваш сценарий от начала до конца. Сначала Люся показалась мне умной, хорошей девушкой, но впоследствии это мнение изменилось... Стало понятно, что училась она зря, так как знания ей применить негде. Она, коренная ленинградка, почти ничего не знает о своем Ленинграде кроме родительской квартиры. И самое главное — она не любит своего дела, страшно равнодушно относится ко всему, что происходит в колхозах. Она не понимает, чем живут колхозники. По-моему, Люся должна уехать. Таким холодным людям нечего делать в колхозе».

Среди ответов Ю. Нагибину есть три письма, содержащие совет смягчить финал, не поступать с Люсей «сурово».

«Мне и многим моим сослуживцам сценарий «Пути-дороги...» не понравился,—пишет курсант г. Кувитанов (г. Ульяновск).—Чувствуется, что вы хорошо знаете жизнь села, что дает вам возможность ставить своих героев в любую обстановку, и всегда это получается хорошо и правдиво.

Но возражения вызывает главная героиня Люся Кретова. Спрашивается, интересно ли будет зрителю познакомиться с нею, узнать ее? Нет, конечно. Неинтересно видеть на экране человека холодного к другу, человека, не нашедшего и не желающего искать своего места в жизни.

Мне хотелось бы, чтобы вы написали сценарий о молодом специалисте, который борется, преодолевает трудности, находит счастье в своей работе. Такой герой у вас только намечен в сценарии—это Петя «шкелет». А сейчас я прошу вас остановиться на втором варианте конца, потому что он все же показывает Люсю в начале поисков, в начале борьбы».

Студент Б. Яшин (г. Москва) пишет, что «фильм должен заканчиваться только сценой на вокзале», не объясняя, почему он так полагает. Как будущий кинорежиссер, он предлагает несколько поправок к последнему эпизоду сценария. По ним можно догадаться, что Б. Яшин — сторонник так называемого «конца с открытым вопросом».

Читатель П. Салмин (г. Кустанай) считает, что «не мог старик-возничий так грубо поступить с девушкой. Русская душа — мягче». Но ведь Макар Данилович высадил Люсю не в глухой тайге или пустыне, а в десяти минутах ходьбы от станции. И поехал он после этого не домой, а чтобы отвезти Лелю Конюшкову к больному мальчику, которому та помогает учиться.

Далее П. Салмин досадует, что автор «зачислил таких отвратительных людей, как Люся и Лютиков, в жителей Ленинграда». По мнению П. Салмина, это может обидеть жителей славного города, поэтому «нужно, чтобы Люся и Лютиков купили билеты в какой-нибудь провинциальный город». В заключение П. Салмин пишет: «к сожалению, есть у нас такие Люси и Лютиковы». Да, встречаются, к сожалению, встречаются и в столичных и в маленьких городах. И, пожалуй, верно, что никакой город, никакое село не может признать их своими жителями, это ведь типичные приживалы в нашем обществе.

●

Автор сценария Ю. Нагибин сообщил, что он учтет мнения читателей при окончательном редактировании фильма.

Редакция журнала и Ю. Нагибин благодарят читателей, принявших участие в обсуждении финала сценария «Пути-дороги...».

Александр Лацис

ВЕРТЯЧАЯ БОЛЕЗНЬ

У товарища Мухоморского голос не слишком звучный и не слишком тусклый. Неторопливый, спокойный, вышестоящий.

— Так вот, название надо менять. Давайте ваши предложения.

У собеседника опускаются руки. Вместе с руками опускается телефонная трубка. После минутной задумчивости начинается аврал. Всех, кого это касается, а в первую очередь всех, кого это не касается, ставят в известность: «Есть указание из главка. Опять надо менять название фильма».

Режиссеры, монтажеры, звукооператоры, осветители, вахтеры и литературные редакторы студии приносят новые варианты.

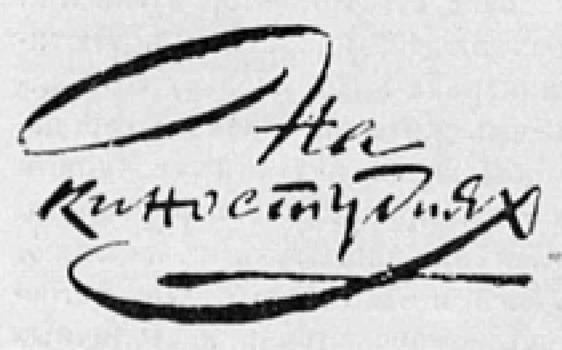
Предложения посылаются в главк, туда, где Мухоморский неторопливо перебирает списки кинокартин и бесконечно рассуждает. Он лишен чувства времени, не считается ни с обеденным перерывом, ни с тем, что ход его мыслей давно и безнадежно устарел.

— Китайский фильм «Мать»... Что-то напоминает... Где-то было... С чем-то перекликается... Так и есть. По нашим данным, это название значится за режиссером Донским... Что? Китайские кинематографисты думали не столько о Донском, сколько о Максиме Горьком? По-вашему, название перекликается сознательно? И не с фильмом, а именно с повестью? Мы не будем из-за этого осложнять работу проката. Название надо ме́нять.

...Итальянский фильм «Дайте мужа Анне Заккео». Столько слов писать на рекламных щитах, на плакатах?! Итальянцы об этом не подумали. И потом что это значит — «Анна Заккео»? Я считаю, что имена и фамилии вообще не годятся для названий: Анна Заккео, Анна Снегина, Анна Каренина... Непонятно, неинтересно, ни о чем не говорит, не раскрывает содержания.

Так вот, мы этот итальянский фильм переименовали. Но что удивительно? Прошло уже несколько лет — все помнят Анну Заккео и никто не помнит мое название. А в нем было что-то классическое. Почти как у Бальзака.

...После «Утраченных грез» появились «Разбитые мечты». Картина французская, а название



«МОСФИЛЬМ»

Режиссер В. Герасимов заканчивает работу над фильмом «Песня о Кольцове» по сценарию В. Кораблинова и Ф. Шишигина.

В картине использованы стихи гениального русского поэта, положенные на музыку Варламовым, Гурилевым и другими композиторами, а также народные песни и пляски. Специальная музыка для фильма написана композитором В. Дегтяревым.

Основные роли в фильме исполняют молодые артисты, впервые снимающиеся в кино: В. Коняев (Кольцов), А. Завьялова (Дуня), Т. Лаврова (Варвара), Г. Морачева (Анисья). В постановке заняты также народный артист СССР А. Грибов, заслуженные артисты РСФСР В. Санаев, Е. Максимова, М. Названов, Е. Тетерин и другие.

●

Начались съемки фильма «Первое свидание» по сценарию Т. Сытиной, в котором поставлены проблемы воспитания людей в духе коммунистического отношения к жизни. Картину ставит И. Бабич, снимает оператор А. Эгина.

СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Девичья весна»—это музыкальная картина о женском хореографическом ансамбле, в котором зрители без труда узнают ансамбль «Березка», завоевавший любовь и популярность не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами.

Действие фильма развертывается во время гастрольной поездки по Волге. Вместе с артистами ансамбля зрители побывают на больших новостройках и в рыбачьем поселке, увидят как меняется жизнь на берегах великой русской реки.

Картину ставят режиссеры В. Дорман и Г. Оганисян (мастерская С. Герасимова) по сценарию М. Долгополова и И. Прута. Балетмейстер фильма—народная артистка РСФСР, художественный руководитель ансамбля «Березка» Н. Надеждина. В основных ролях снимаются артистки ансамбля «Березка», а также ряд артистов кино и театра.

опять мое. У меня уже свой почерк выработался.

Я этим заглавием что подчеркнул? Социальное звучание. Ну, может, недоподчеркнул. Но, во всяком случае, я стою на правильном пути. Заглавие должно быть скромным, некрикливым. А то настоящее название уж слишком необычное, даже поэтическое: «Полуночные влюбленные». Прежде всего надо убирать слова, намекающие на личную линию: муж, мать, влюбленные... И вообще нельзя допускать ничего, вызывающего любопытство.

Еще был такой чехословацкий фильм «Губительное изобретение». Повсюду шел под своим собственным названием, имел успех. Как сообщалось в нашей печати, получил премию на международном кинофестивале. И вдруг этого фильма не видно и не слышно. Это опять я. Взял да и переименовал...

●

Мухоморский убежден, что он вполне соответствует своей должности. По крайней мере, не сползает, не скатывается. Значит, его не обвинят в объективизме, невмешательстве или же во всеядности.

Однако мы хотим намекнуть, что за этой верхоглядской активностью как раз скрывается всеядность, равнодушие и безвкусица.

Не потому ли Мухоморский так невежественно и неприлично ковыряется в названиях, что ему трудновато разбираться по существу, вникать в содержание, в художественные качества фильма?

Когда Мухоморский переименовывает все подряд, все приводит к одному знаменателю, то думает, что он делает полезное дело. Но усердие Мухоморского не столько преграждает дорогу пошлости, сколько открывает ей обходы и лазейки.

Если картина плохая, ее не спасет перемена вывески. А если картина хорошая, зачем перевертывать название, к чему эта неразумная суета, какой-то болезненный зуд?

●

Мухоморский, конечно, скажет: «Меня исказили. Не Мухоморский я, у меня другая фамилия».

Что правильно, то правильно, товарищ Мукомольский. Это я исказил вашу фамилию. Между прочим, от вас заразился. Очень опасная привычка. Сначала переименовываешь названия картин, потом начинаешь перевертывать фамилии. Постепенно втягиваешься, доходишь до абсурда и даже до перестраховки, совершенно отвыкаешь называть вещи своими именами. Как говорится, верчение — род недуга.

Медицина считает, что вертячей болезнью, попросту говоря «вертячкой», страдают только овцы. Если медицина права, то в какое положение попадаем мы с вами, товарищ Маломальский? Необходимо принимать меры. Не считаете ли вы, товарищ Маломыльский, что название болезни надо менять?

●

На студии создана мастерская детского фильма. Ее задача — создание художественных картин для юных зрителей. Работа мастерской будет проходить в тесном контакте с детскими писателями и педагогами. Возглавляет мастерскую режиссер Л. Луков. Создана редакционная коллегия, в состав которой вошли режиссеры А. Роу, И. Фрэз, В. Эйсымонт, писатели С. Михалков, В. Любимова, А. Барто, Ф. Вигдорова, Н. Носов и другие.

АЛМА-АТА

Режиссеры К. Абусеитов и Д. Тарасов под художественным руководством Ш. Айманова начали постановку полнометражного цветного фильма «Дорога новой жизни».

ЛЕНИНГРАД

Зрители увидят скоро экранизацию еще одного произведения М. Шолохова: на студии «Ленфильм» снимается фильм «Жеребенок» по одному из ранних рассказов автора «Тихого Дона» и «Поднятой целины». Картину ставит режиссер В. Фетин, в главных ролях снимаются артисты Е. Матвеев, Л. Пархоменко, Г. Карелина.

Натурные съемки проводятся на Дону в станицах Раздорской, Мелиховской и на хуторе Пухляковском.

РИГА

Кинематографисты Латвии вместе со всем народом республики готовятся торжественно отметить в 1960 году двадцатилетие Латвийской ССР. В ознаменование этой даты Рижская студия приступила к экранизации первой части романа Вилиса Лациса «Буря». Фильм ставит режиссер В. Круминь по сценарию В. Лациса и К. Исаева.

Кроме того, к юбилею будет выпущен документальный фильм «За власть Советов» (сценарий Б. Лагановского и Г. Шулякина, режиссер Г. Шулякин). В картину войдут редкие материалы из кинолетописи, кинодокументы об истории революционной борьбы латышского народа и достижениях Советской Латвии.

ФРУНЗЕ

Фрунзенская студия совместно с «Ленфильмом» готовит цветной художественный фильм «Чолпон» — экранизацию известного одноименного балета.

Картину ставил режиссер Р. Тихомиров.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Аннушка», 9 ч.

Автор сценария Е. Севела; режиссер-постановщик Б. Барнет; оператор В. Масевич; режиссер Г. Натансон; художник А. Бергер; композитор Ю. Бирюков; звукооператор Г. Коренблюм; текст песен Л. Ошанина. Комбинированные съемки: оператор Г. Зайцев; художник С. Зябликов.

В ролях: Аннушка—И. Скобцева, Полина Сергеевна—А. Георгиевская, Иван Иванович—Б. Бабочкин, Нина—Г. Токарева, Саша—Л. Барашков, Вовка — Э. Марцевич, мать Вовки—О. Аросева, Граната—Е. Королева, дети: Нина—Таня Малышева, Оля Малышева, Саша—Сережа Карнаухов, Павлик Борискин; Граната—Таня Сергеева, Вова—Игорь Вольский.

В эпизодах: Л. Золотухин, В. Чекан, И. Каширин, А. Веденкин, Т. Приемская, В. Владимирова, И. Коваль-Самборский, М. Кремнева, А. Румянцева, М. Буткевич, Е. Малкоч, Е. Моргунов, Н. Меньшикова, З. Исаева, Самсонова, О. Шахова, В. Бендина.

●

«В степной тиши» (по мотивам повести «О директоре МТС и главном агрономе» Г. Николаевой), 10 ч.

Автор сценария М. Саталович; постановщик С. Казаков; операторы: В. Яковлев, П. Кузнецов; художник А. Жаренов; композитор А. Холминов; звукооператор Н. Кропотов. Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков; художник Ф. Красный.

В ролях: Настя Ковшова — Н. Гуляева, Чаликов—Э. Изотов, Фарзанов—М. Кузнецов, Федя—В. Баландин, Ветров—В. Санаев, Соколов—В. Хохряков, Потугаев—А. Тутышкин, Варвара—Е. Козырева, Гоша—Б. Буткеев, Силантий—А. Кубацкий, Игнат Игнатович—А. Гречаный, Линочка—В. Петрова, Анфиса—Е. Максимова, Олюха—В. Березуцкая, Венька—Н. Сморчков, Клавдия Ивановна—Г. Степанова.

В эпизодах: В. Владимирова, З. Земнухова, В. Антонов, В. Озолин, Г. Донягин, Л. Белогорцева.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Первый день мира», 10 ч.

Авторы сценария: Н. Руднева, И. Ольшанский; режиссер-постановщик Я. Сегель; главный оператор Б. Монастырский; художник Б. Дуленков; композитор М. Фрадкин; звукооператор А. Избуцкий; режиссер К. Альперова; оператор И. Зарафьян; текст песен Ю. Каменецкого, В. Лазарева.

В ролях: Платонов—В. Виноградов, Оля—Л. Бутенина, хирург—А. Вовси, полковник—Г. Дунц, Наташа—Л. Овчинникова, Нефедов—П. Щербаков, Петя Ковалев—И. Пушкарев, старик немец—А. Файт, фрау Фишер—Н. Меншикова, Фишер—В. Захарченко, Кунце—Э. Кнаусмюллер, офицер «СС»—Х. Браун, Семеныч, санитар—Ю. Фомичев, патер—А. Темерин.

В эпизодах: Галя Каракулова, А. Данилова, С. Юртайкин, Е. Кудряшов, В. Корнеев, А. Васильев, А. Сеземанн, В. Чумак, Р. Даглиш.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Выдающийся борец за мир», 3 ч.

Режиссер А. Рыбакова; операторы: С. Киселев, С. Коган, Б. Макасеев, П. Опрышко, М. Ошурков.

Спецвыпуск о вручении Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Н. С. Хрущеву, неутомимому борцу за мир.

●

«Горят костры далекие», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Злобин; монтаж режиссера И. Посельского; операторы: Ю. Черниятин, И. Шагин, И. Запорожский, М. Ануфриков, А. Сидоренко.

О летнем отдыхе трудящихся.

●

«Гости из Кашмира», 2 ч.

Монтаж режиссера С. Репникова; операторы: А. Листвин, Б. Шер; автор дикторского текста Г. Волчек.

О пребывании в Советском Союзе главы индийского штата Джамму и Кашмир Ювараджа Каран Сингх с супругой.

●

«Визит финских гостей», 1 ч.

Режиссер Я. Бабушкин; операторы: В. Воронцов, Г. Епифанов, Г. Голубов, С. Масленников.

О пребывании в СССР командующего оборонительными силами Финляндии генерала Хейсканена.

●

«Гости из Перу», 1 ч.

Монтаж И. Егоровой; операторы: С. Масленников, Е. Федяев, О. Фишман; автор дикторского текста В. Горохов.

О пребывании в СССР членов конгресса Перу.

●

«Велогонка мира», 1 ч.

Монтаж Т. Ширман. В спецвыпуске использованы съемки кинооператоров ГДР, Польши и Чехословакии.

О XII традиционной велогонке мира, в которой победила команда СССР.

●

«Ликвидация мятежа в Тибете», 1 ч.

Дикторский текст и монтаж режиссера Я. Бабушкина.

●

«Если хочешь быть здоров», 1 ч.

Автор сценария И. Прок; режиссер К. Эггерс; операторы: Ю. Леонгардт, Н. Соловьев.

О новом комплексе «Готов к труду и обороне».

●

«На старте легкоатлеты», 2 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: К. Пискарев, Н. Вихирев, А. Крылов, И. Чупин, Е. Яцун, Н. Генералов, В. Комаров; консультант В. Гарбер; автор дикторского текста И. Прок.

Спецвыпуск, посвященный традиционному матчу по легкой атлетике между командами РСФСР, УССР, Москвы и Ленинграда.

●

«На просторах океанов», 2 ч.

Автор сценария С. Морозова; режиссер Б. Небылицкий; операторы: С. Коган, Л. Кокошвили, С. Масленников, Б. Небылицкий, П. Тартаков, В. Цитрон; научный консультант В. Мунтян.

О широком применении научных исследований в рыбном промысле.

●

«Нерушима советско-албанская дружба», 1 ч., цветной.

Режиссер З. Тузова.

Спецвыпуск о возвращении Н. С. Хрущева из поездки в Народную Республику Албанию и митинге, посвященном советско-албанской дружбе.

●

«Наша дружба—на века! Партийно-правительственная делегация СССР в Народной Республике Албании», 5 ч., цветной.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой; операторы: С. Киселев, Е. Яцун; автор дикторского текста и стихов Г. Шергова.

●

«По пути мирного сотрудничества», 1 ч.

Монтаж режиссера Л. Данилова; операторы: И. Грачев, А. Хавчин; автор дикторского текста Г. Степанов.

О развитии торговли, расширении мирного сотрудничества между Советским Союзом и Англией.

●

«Международное состязание тяжелоатлетов», 1 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: Ю. Леонгадт, Н. Соловьев, Е. Федяев; консультант К. Жаров; автор дикторского текста Г. Блинов.

О первом Международном чемпионате по тяжелой атлетике спортсменов дружественных армий в Москве.

●

«Школа и жизнь», 1 ч.

Режиссер Л. Данилов; операторы: С. Гусев, П. Опрышко, К. Пискарев, М. Попова, В. Трошкин, Р. Халушаков.

О выставке «Школа и жизнь», экспонированной в Кремле в дни сессии Верховного Совета РСФСР.

●

«Дружба, фрейндшафт», 4 ч., цветной.

Режиссер И. Сеткина; операторы: В. Киселев, А. Хавчин, Л. Максимов, Б. Шер, Е. Мухин, М. Ошурков; автор дикторского текста С. Нагорный.

О пребывании в СССР партийно-правительственной делегации Германской Демократической Республики.

●

«Пусть мирным будет небо», 2 ч.

Режиссер В. Бойков; операторы: А. Истомин, В. Киселев, С. Коган, Л. Кокошвили, А. Савин, К. Пискарев, Н. Соловьев; автор дикторского текста В. Данилов.

О 52-й Генеральной конференции Международной авиационной федерации в Москве.

●

«Три золотые медали», 1 ч.

Автор-оператор М. Ошурков; автор дикторского текста Н. Тарасов.

О чемпионате Европы по боксу.

●

«У края снежной пустыни», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Горчилин, С. Сапронов; автор-оператор И. Горчилин; монтаж М. Голубчиковой.

О колхозе «Турваургин» («Новая жизнь») на Крайнем Севере, его людях, их труде и быте.

●

«Приключения двух медвежат», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: В Копалин, Б. Бессонов; режиссер И. Венжер; оператор В. Копалин; автор дикторского текста Е. Рысс.

●

«Американцы в СССР», 4 ч.

Режиссер К. Кулагина; оператор А. Листвин; автор дикторского текста С. Зенин.

●

«Дорога весны», круговая кинопанорама.

Авторы сценария: В. Осьминин, В. Катанян, Л. Махнач; режиссеры: В. Катанян, Л. Махнач; операторы: И. Бессарабов, А. Семин.

●

«Колымская быль», 3 ч.

Автор-оператор Е. Легат; автор дикторского текста Ю. Смирнитский.

О мужественном труде шоферов в суровых условиях Заполярья.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАН-ФИЛЬМ» И ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Покорители моря», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Касумов, Р. Кармен; режиссер-постановщик Р. Кармен; операторы: Д. Мамедов, С. Медынский; режиссер М. Алили; автор песен Е. Долматовский.

О героическом труде нефтяников Каспия.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАН-ФИЛЬМ.

«Наш Азербайджан», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Браславский, М. Дадашев; режиссер-оператор М. Дадашев; операторы: А. Алекперов, В. Збудский.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Веселый день», 1 ч., цветной.

Автор дикторского текста и песен Е. Чеповецкий; режиссер В. Сычевский; оператор С. Эпштейн.

О зимних каникулах киевских школьников.

●

«О полезном и вкусном», 1 ч., цветной.

Автор-оператор С. Эпштейн.

«В далеком селе», 1 ч.
Автор-оператор К. Богдан; режиссер и автор дикторского текста В. Небера.

О больших преобразованиях в жизни украинского колхоза села Песчаное Черкасской области.

●

«Отчизны доблестные сыны», 1 ч.
Автор сценария В. Петлеванный, режиссер М. Шапсай; оператор С. Эпштейн.

О 40-летии Киевского Краснознаменного училища связи имени М. И. Калинина.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Мотокросс дружбы», 1 ч.
Режиссер А. Гриберман; операторы: Я. Целмс, В. Гайлис, А. Гриберман, М. Посельский, М. Шнейдеров, Р. Урбасте; автор дикторского текста И. Прок.

О Международном мотокроссе, состоявшемся в Риге в июне 1959 года.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Изобразительное искусство Эстонии», 2 ч., цветной.
Автор сценария Л. Соонпяя; режиссер Р. Кассесалу; оператор М. Доровaтовский; консультант В. Раам.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Когда зажигаются огни», 2 ч.
По материалам В. Колосенка; режиссер А. Минкин; оператор В. Страдин; автор дикторского текста В. Гурвич.

●

«Мы отдыхаем так...», 1 ч.
Режиссер О. Жухина; автор дикторского текста И. Поляков.

Фильм о путешествии в Хибинские горы, снятый кинолюбителем Л. Коровиным.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Апостолы без масок», 2 ч.
Авторы сценария: А. Данилов, А. Литвин; режиссер А. Литвин; оператор А. Сухомлинов.

Антирелигиозный фильм.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Тропою джунглей», 7 ч., цветной. Совместная постановка с китайской студией им. 1 августа
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Згуриди; режиссер Ян Чен-я, главный оператор Н. Юрушкина; оператор Юй Чен-чжи; съемка слонов Л. Котляренко; научные консультанты: профессоры А. Банников, С. Туров, Шоу Чен-хуан.

О жизни животного мира джунглей Южного Китая.

●

«К новому расцвету культуры», 1 ч.
Режиссер Л. Степанова; автор дикторского текста Э. Марьямов.

О семилетнем плане развития культуры Российской Федерации.

●

«Рассказ о молоке», 3 ч., цветной.
Автор сценария Т. Гваришвили; режиссер Н. Чуриков; оператор В. Пахомов; главный консультант В. Костыгов.

●

«По волчьему следу», 1 ч., цветной.
Автор сценария В. Боронин; режиссер-оператор В. Пустовалов; автор дикторского текста И. Болгарин; консультант А. Васильев.

Об охоте на волков с вертолета.

●

«Солнце делает капрон», 1 ч., цветной.
Авторы сценария: Б. Шейнин, А. Усольцев; режиссер А. Усольцев; операторы: Ш. Гегелашвили, А. Каиров, Н. Петросов.

О проблеме получения сырья для капрона—капролактама.

●

«Строительные материалы на выставке зарубежных стран», 3 ч., цветной.
Авторы сценария: А. Попов, В. Малюгин, И. Болгарин, Л. Аристакесов; режиссер-оператор Л. Аристакесов; главный консультант действительный член Академии строительства и архитектуры СССР А. Попов; консультанты: В. Малюгин, В. Чернолуский.

●

«Многообразие рыб», 2 ч.
Авторы сценария: Е. Брагин, Р. Таврог; режиссер Ю. Тарич; оператор В. Поликарпов; консультант И. Сапожников.

Учебный фильм по биологии для 7-х классов средней школы.

●

«Мирный атом в Китае», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: П. Егурнов, В. Морев; режиссер Д. Боголепов; оператор В. Афанасьев.

О советской передвижной выставке по мирному использованию атомной энергии в Китае и работах китайских ученых в области атомной энергии.

●

«Человек становится к пульту», 2 ч.
Автор сценария В. Бильчинский; режиссер К. Когтев, консультант Б. Сотсков.

О комплексной механизации и автоматизации производства в промышленности Советского Союза от первой автоматической линии Иночкина до станков с программным управлением.

«Завод без цехов», 1 ч.
Автор сценария И. Либер; режиссер Д. Варламов; оператор К. Кузнецов; консультант В. Блох.

Об упрощении структуры управления производством на опыте Московского светотехнического завода.

●

«В мире высоких давлений», 2 ч.
Авторы сценария: С. Алексеева, Л. Хвостова; режиссер А. Граф; операторы: А. Селянкин, Б. Шумов; автор дикторского текста О. Писаржевский; главный консультант доктор физико-математических наук Л. Верещагин, консультанты: доктор физико-математических наук В. Воларович, кандидат физико-математических наук В. Бутузов, Э. Пархоменко.

О некоторых исследованиях в области физики и химии сверхвысоких давлений.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Когда рядом друзья», 2 ч.
Автор сценария Ж. Евзович; режиссер А. Братуха; оператор А. Сигаев; консультанты: кандидаты медицинских наук Н. Кокарев, В. Левин, Ш. Токарь, А. Ходжаш.

О гигиене труда и быта подростков.

●

«Молекулы и молекулярное движение», 2 ч.
Автор сценария Е. Минченков; режиссер Ф. Вязьменская; оператор Н. Шумилина; консультанты: С. Каменецкий, Л. Скрелин.

Учебный фильм по химии для 9-х классов средней школы.

●

«Всевидящий глаз», 2 ч.
Автор сценария Б.

Исаев; режиссер С. Якушев; оператор В. Быстрых; комбинированные съемки: оператор А. Романенко; художник З. Миронова; консультанты: кандидат технических наук А. Кондратьев, В. Полоник.

О применении телевидения в промышленности, науке, технике, медицине.

●

«Атомы несут жизнь», 2 ч.

Авторы сценария: С. Городинский, Ю. Григорьев; режиссер Г. Бруссе; оператор К. Погодин; главный консультант член-корреспондент Академии медицинских наук СССР А. Лебединский; консультанты: доктор медицинских наук М. Домшлак, кандидат технических наук В. Бочкарев.

Об использовании атомной энергии в медицине.

●

«Гоголь в Петербурге», 2 ч.

Автор сценария А. Степанов; режиссер Н. Береснев; оператор М. Ротинов; консультанты: А. Предтеченский, А. Гордин.

●

«Сновидения», 2 ч.

Авторы сценария: Д. Василиу, Л. Рутицкий; режиссер С. Бартенев; оператор А. Ерин; главный консультант профессор Ф. Майоров, консультант кандидат медицинских наук А. Счастный.

Фильм излагает учение И. П. Павлова о физиологической природе сна и сновидений.

●

«Суровый урок», 2 ч.

Автор сценария И. Стрелец; режиссер А. Гусева; оператор В. Ушков; консультант А. Эзерин.

О технике безопасности при проведении маневровых работ на сортировочных станциях.

●

«Тревожная ночь», 1 ч., цветной.

Автор сценария М. Коростышевский; режиссер С. Миллер; оператор А. Городчанинов.

О необходимости соблюдения правил противопожарной безопасности в животноводческих помещениях.

●

«У нас будет ребенок», 2 ч.

Автор сценария З. Маркина; режиссер М. Багильдз; оператор Э. Ратнер; консультанты: член-корреспондент Академии медицинских наук СССР П. Белошапко, кандидаты медицинских наук О. Никончик, Л. Старцева, М. Шенинг-Паршина, врач А. Шибаева.

Санитарно-просветительный киноплакат о женских консультациях.

●

«Распространение радиоволн и антенны», 4 ч.

Автор сценария Д. Чистосердов; режиссер Г. Коротышев; операторы: С. Рачков, Н. Мельников; консультанты; Е. Добровольский, А. Стукман.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Капрон вместо стали», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Джевальский, Д. Ярославский; режиссер Е. Григорович; оператор Ф. Корнев; консультант доктор химических наук К. Корнев.

Об использовании отходов капрона для изготовления деталей машин.

●

«Полтавская битва», 2 ч., цветной.

Автор сценария С. Мишура; режиссер Л. Любченко; оператор Г. Христич; консультант В. Дядиченко.

Фильм посвящен героической странице истории русского государства—250-летию Полтавской битвы.

«Автоматизация процессов холодной штамповки», 4 ч.

Авторы сценария: И. Тартаковский, З. Кимлат; режиссер Л. Твердохлебова; оператор Л. Прядкин; консультанты: А. Малов, В. Карзанов.

●

«Физические основы методов получения и измерения вакуума», 4 ч.

Автор сценария Н. Боброва; режиссер И. Гурвич; оператор П. Горбенко; консультанты: Х. Джерпетов, Л. Аникеев.

●

«Основные сведения о фрезеровании металлов» (раздел II), 5 ч.

Автор сценария А. Пантелеев; режиссер З. Родионова; оператор Г. Островский; консультанты: С. Аврутин, Г. Камышенцев.

●

«Горение и топливо», 3 ч.

Автор сценария Б. Кубеев; режиссер Ф. Иващенко; оператор Г. Христич; консультант Н. Авдюнин.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рассказы о семилетнем плане». Связь СССР.

Автор сценария Д. Стуруа; режиссер Р. Чиаурели; оператор Т. Мегрелишвили.

О перспективах развития связи СССР за годы семилетки.

●

«Выставка цветов», 1 ч., цветной.

Автор-оператор Б. Крепс, автор дикторского текста Ш. Шония.

●

«Охота в джунглях», 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Г. Асатиани; операторы: Г. Асатиани, О. Деканосидзе; автор дикторского текста Ю. Каравкин.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Это только начало», 2 ч.

Автор сценария Б. Шейнин; режиссер А. Леонидов; оператор В. Орлов; консультант Н. Майков.

О применении пластмасс в строительстве.

●

«Печь-великан», 2 ч.

Авторы сценария: Э. Гудников, С. Никифоров, С. Брускин; режиссер Г. Баженов; оператор О. Воронцов; главный консультант Е. Локшин, консультанты: П. Греков, И. Пушкащ.

Об автоматизации доменных печей.

●

«Обработка цветных металлов», 2 ч.

Автор сценария А. Никифоров; режиссер Я. Купер; оператор Э. Бобрицкий; консультанты: В. Данков, Г. Кручер.

О передовых методах литья слитков и прокатки медных сплавов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Тюрьма в огне», 9 ч.

Производство Шанхайской киностудии «Тяньма», КНР.

Автор сценария Кэ Лань; режиссер Ван Вэй-и; оператор Чэнь Си-линь; художник Ван Юэ-бай; композитор Люй Ци-минь; звукооператор Юань Цинь-юй.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В главных ролях: Чжан Шао-хуа—Чжан Хуэй (дублирует В. Рождественский), Ли А-цинь—Ван Синь (В. Зорская), Лао Ван—Цзян Шань (К. Тыртов), мать Чжан Шао-хуа—Фан Сюэ-

минь (Е. Мельникова), Сяо Чэнь—Ши Цзю-фэн (А. Бахарь), Лао Цань—Чжоу Хань (С. Коренев), Сяо Лян—Чэнь Бо (Л. Поляков), Чжао—Дин Чжань (А. Алексеев), Ван Чжун—Дун Линь (Г. Юдин), Шен Юэ-хань—Чен Чжи (В. Гуляев).

●

«Обыкновенная профессия», 8 ч.

Производство шанхайской киностудии «Хай-янь», КНР.

Автор сценария Хуан Цзун-ин; режиссер Линь Ян; оператор Чэн Чжэнь-сян; художник Сунь Чжан; композитор Цзи Минь; звукооператор Жэнь Синь-лян.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

В ролях: Линь Пэй-минь, воспитательница—Ван Бэй (дублирует Н. Гребешкова), Лу, заведующая детским садом—Лу Минь (Н. Никитина), Ли Цзюань, воспитательница—Хуан Вань-фан (Н. Зорская), Фан-фан, воспитательница—Ли Лин-цзюань (Е. Тэн), маленькая Хун Хун—Хуан Сяо-цинь (М. Корабельникова), няня Пан—Чжи Ши-минь (А. Денисова), мать Линь Пэй-минь—Чжан Юнь (З. Воркуль).

●

«Алло?.. Вы ошиблись номером», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Румыния.

Автор сценария Симион Маковей; режиссер Андрей Кэлэрашу; оператор Андрей Фехер; композиторы: Жан Ионеску, Ианки Коросси; художник Оскар Хютнер.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Санду Рэдулеску, Дарие Юрие, Мариоара Давидоглу, Эвелине Груйя, Ион Лучиан, Штефан Тапалага, Родика Тапалага, Стела Попеску. В сцене из «Риголетто»—Михаил Штирбей. Роли дублировали: П. Кашлаков, С. Фесюнов, И. Давыдова, Л. Колпакова, Г. Куровский, Е. Уварова, Н. Гаврилов, Л. Степанов, М. Блинова, Г. Сатнин.

●

«Свинопас» (по мотивам сказки Г.-Х. Андерсена), 2 ч., цветной.

Производство Студии короткометражногофильма в Праге и Студии кукольного фильма в Готвальдове, Чехословакия.

Авторы сценария: И. Циркль, И. Шнейдеркова, Г. Тырлова; стихи Милана Кудеры; режиссер Г. Тырлова; операторы: М. Браникова, К. Колин; художники: А. Кадличек, В. Добровольны; композитор Зденек Лишка; кукловоды: Г. Тырлова, И. Дудашек, В. Добровольны.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Э. Кульганек.

●

«Годы любви», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Веселин Ханчев; режиссер Янко Янков; оператор Выло Радев; художник Симеон Халачев; композитор Александр Райчев; звукооператор Кузман Шопов.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа И. Волк.

В ролях: Чавдар—Л. Шарланджиев (дублирует С. Фесюнов), Эмма—Н. Коканова (И. Давыдова), Ангел—Ц. Дачев (В. Бирцев), Росица—Р. Симеонова (А. Фрейндлих), доктор Ганевский—С. Добрев (Н. Крюков), Мария Ганевская—Р. Демчева (Т. Алешина), Елена Троянова—А. Янева (М. Блинова).

●

«Любимец № 13», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Авторы сценария: Любен Попов, Владимир Янчев; постановщик Владимир Янчев; оператор Георгий Георгиев; художник Неделчо Нанев; композитор Петр Ступел; звукооператор Георгий Славчев.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: близнецы Радослав и Радосвет Гылыбовы—Апостол Карамитев (дублирует В. Татосов), Елена—Гинка Станчева (М. Яблонская), директор Строгов—Пенчо Петров (Г. Куровский), старичок Младенов—Любомир Бобчевский (Л. Степанов), Гого—Георгий Карев (Н. Гаврилов), Пеци—Петко Карлуковский (Н. Кузьмин), Чуков—Енчо Гагаров (В. Усков), Полянский—Георгий Парцалев (Е. Барков).

●

«Где бы ты ни был...» (по роману Эдуарда Клаудиуса «Зеленые оливы и голые горы»), 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Мартин Хельберг; оператор Гюнтер Айзингер; художник Вилли Шиллер; композитор Эрнст Майер; звукооператор Альберт Кунле.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа К. Амиров.

В главных ролях: Якоб Роде—Вольфганг Штумпф (дублирует К. Тыртов), Теа Ричи—Гизела Трове (В. Караваева), Альберт Кюне—Раймунд Шельхер (Г. Юдин), генерал Вальтер—Ганс Иоахим Бюттнер (Л. Пирогов), Хуан Гассиа—Александр Папендик (М. Претель), Самуэль Фишбайн—Герри Вольф (Я. Янакиев).

●

«Покушение», 8 ч.

Производство Варшавской студии документальных фильмов, Лодзинской студии художественных фильмов, творческий коллектив «Иллюзион», Польша.

Автор сценария Ежи Ставинский; режиссер Ежи Пассендорфер; оператор Ежи Липман; художник Анатоль Радзинович; композитор Адам Валацинский; звукооператор Лешек Вронко.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа К. Амиров.

В ролях: Черный—Анджей Май (дублирует М. Державин), Марта—Божена Куровска (С. Холина), Завада—Збигнев Цинкутис (С. Коренев), Кристя—Гражина Станишевска (Л. Драновская), Рысь—Войцех Семион (А. Чемодуров), Яцек—Станислав Микульский (Ю. Саранцев), Марек—Тадеуш Ломницкий (О. Голубицкий), Малый—Роман Клосовский (А. Кузнецов).

●

«Эскадрилья «Летучая мышь» (по одноименной пьесе Рольфа Хональда), 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Ганс Цекели; режиссер Эрих Энгель; операторы: Карл Плинтцнер, Эрвин Андерс; художник Карл Шнейдер; композитор Ганс Эйслер; звукооператор Эрих Шмидт.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа К. Амиров.

В ролях: Тао—Нгуен Ти Хоа (дублирует И. Радченко), Донг—Нгуен Зань Тан (Н. Орлов), генерал Ли—Вольфганг Хейнц (Я. Беленький), Флесси—Христина Лассар (С. Холина), Текс Станковский—Гюнтер Симон (В. Авдюшко), Митч Брайк—Курт Пиритц (Г. Юдин), Терри Варней—Норберт Кристиан (К. Николаев), Энди Вест—Ганс Вальтер Клазен (А. Бахарь), Сэм Керби—Вернер Лирк (И. Кириллов), Лео Кэйман—Отто Штарк (А. Песелев), Перси Браун — Герхард Фрей (А. Юрьев), Стюарт Льюис—Хорст Шон (Н. Граббе), Джон Кэнфилд—Дом де Бири (Д. Нетребин), полковник Д'Аллар—Вольф Мартини (К. Карельских.

●

«Залив страстей», 9 ч.

Производство «Анзервос», Греция.

Автор сценария Ни-

кос Церурас; режиссер Йоргос Зервос; оператор Джерри Калогератос; композитор Манос Хаджидакис; звукооператор Йоргос Ниагасао.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

В главных ролях: Христос Разис—Йоргос Фундас (дублирует Г. Юдин), Асимула—Джении Карези (А. Кончакова), Миранда—Соня Зоиду (Л. Смирнова), Цицура—Андреас Зисиматос (О. Мокшанцев), мать Христоса—Элени Зафиряу (В. Енютина), Асимакис—Христофорс Незер (М. Трояновский).

●

«Люди сильнее моря», 8 ч.

Производство «Тобис португеза», Португалия.

Сценарий и диалоги Алфредо Кортез; постановщик Лейтан де Баррос; операторы: Отавио Бобон, Салазар Дини; художник Раул Фариа да Фонсека; звукооператор Соуза Санто; композитор Руи Коэльо.

Русские надписи сделаны Субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР

Исполнители ролей—рыбаки из Повоа до Варзим и его окрестностей и любители из числа жителей северного побережья Португалии.

●

«Королевство Кэмпбелла» (по роману Хамонда Иннеса), 11 ч., цветной.

Производство киностудии «Пайнвуд», Лондон, Англия.

Автор сценария Робин Эстрадж; режиссер Бетти Е. Бокс; оператор Эрнст Стюард; художник Морис Картер; композитор Клифтон Паркер; звукооператоры: Р.-Т. Макфи, К. Маккаллум.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: Брюс Кэмпбелл—Дирк Бегард (дублирует Н. Александрович), Джин Люкас—Барбара Меррей (К. Кузьмина), Бой Бледен—Майкель Крег (В. Рождественский), Макдональд—Джемс Робертсон Дюстайс (Я. Беленький), Суен Морган—Станлей Беккер (В. Кенигсон), Кризи—Роберт Браун (К. Карельских), мисс Эбигеи — Эсин Сейлер (А. Фуксина), мисс Рут—Мэри Мероллл (С. Гальперина).

●

«Одни неприятности» (по новелле Марты Сандвалл Бергстрём), 9 ч.

Производство «Нурдиск фильмс компани», Дания.

Автор сценария Лек Фишер; режиссер Хеннинг Баас; оператор Поль Педерсен; художник Кай Раш; композитор Свен Гюльдмарк; звукооператор Ханс В. Сёренсен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В ролях: Отто Нильсен—Карл Хегер (дублирует В. Авдюшко), Хельга Нильсен—Сигрид Хорне Расмуссен (В. Караваева), их дети: Эрик—Фруде Арне Педерсен (А. Кузнецов), Майя—Анни Биргит Хансен (Н. Румянцева), Вера—Туве Бальцерсен (К. Румянцева), Лайф—Нильс Йеппе Овергорд (М. Виноградова), Рас—Ульф Бу Клан (Зоя Данилина), управдом—Кай Хольм (Я. Беленький), Аста, его дочь—Герда Элизабет Борчгревинк (Е. Тэн), Русе, подруга Майи—Биргит Садолин (Л. Смирнова), Карлсен—Асвьерн Андерсен (О. Голованов), его жена Инге—Лисе Ерue (Е. Мельникова), Улаф, сын Карлсена—Михаэль Бартрофф (М. Корабельникова), Мёльдруп, агент полиции—Иёрен Йеппесен (Б. Кордунов), Кай, рецидивист—Клаус Шарлинг Нильсен (Ф. Яворский), Эдит—Кирстен Пассер (Н. Гребешкова).

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33, Тел. К 5-43-87.

А 08056, подписано к печати 30/IX 1959 г.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10.8 (условных листов 17,12).

Учетно-издательских листов 16,7. Тираж 19.760 экз. Зак. 1181.

●

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза.

Москва, К-1. Трехпрудный пер., 9

Цена 10 руб.





Киноартисты, удостоенные премий на Московском фестивале 1959 года:

Слева — Цурэвийн Цэвэлсурен (Монгольская Народная Республика) — исполнительница главной роли в фильме «Посланец народа».

Справа (сверху вниз) — артисты Венчислав Глинский, Александр Севрук, Бронислав Павлик в ролях из фильма «Орел» (Польша).



ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1960 ГОД



НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ



ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников, фоторепортажи о киносъемках, дружеские шаржи.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год	— 120 рублей
на девять месяцев	— 90 рублей
на шесть месяцев	— 60 рублей
на три месяца	— 30 рублей

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино»